

„Verschiedene Arten zu sein.“ Homologie und ihre Darstellung in der Gegenwartskunst von 1999 bis 2019

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Ella Ricarda Platschka

aus

Memmingen

2020

Referent/in: PD Dr. Sabine Fastert

Korreferent/in: Prof. Dr. Kerstin Pinther

Tag der mündlichen Prüfung: 10.07.2020

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: <i>Performing the Border</i>. Eine Skizze des latenten Grenzmanagements der Spätmoderne am Beispiel des Kunstfeldes	4
I. Theorieteil: Das Homolokiemodell	25
I.1 Die Konstitution des zeitgenössischen Subjekts	28
I.1.1 Arbeit	28
I.1.2 Intimbeziehungen	35
I.1.3 Technologien des Selbst	41
I.2 Homolokie	46
I.2.1 Die Dezentrierung des Subjekts – (k)eine „Patchwork-Identität“	48
I.2.2 Identitätsfacetten und partiell limitierte Dezentrierung	50
I.2.3 Hybridität, Multitude und Intersektionalität	52
I.3 <i>Stretching the Border</i>. Homolokie im Kunstfeld: Schwellenraum statt Grenzlinie	66
II. Künstler_innenteil: Maria Lassnig – Christoph Schlingensief – Anahita Razmi: Die Darstellung von Homolokie in der Gegenwartskunst von 1999 bis 2019	73
II.1. Maria Lassnig: leibliche Pluralität	73
II.1.1 Phänomenologie der Wahrnehmung: Das implizite Gedächtnis und die reine Gegenwart des Körpergedächtnisses	73
II.1.2 Körpersein und -haben sowie Eigen- und Fremdsein: Ein Exkurs in die Selbstberührung	80
II.1.3 Der Körper als „der Ort der Bilder“: ein bildverarbeitendes und -gener-ierendes Medium	84
II.1.4 Homolokie zwischen Empfinden und Erinnern: Maria Lassnigs ganzheitlicher Realismus in ihren späten Selbstdarstellungen (Werkauswahl)	90
a) Das zeichnende Selbst und die Eigenperspektive	92
b) Mehrfachselbstporträts innerhalb einer Leinwand: Doppel- und Trippelselbstporträts	94
c) Einfigurige Verschmelzungsporträts	96
II.1.5 Der Kopf als Schauplatz der Kunst: Retrogradismus und Brain Painting im Werk von Adalbert Hoesle	99
a) Der Kopf als Schauplatz der Kunst: Retrogradismus und sensueller Rezeptionsentzug	100
b) Echtzeitübertragung der inhärenten Kunstprozesse: Brain Painting	103

II.1.6 Fazit – Der latente Zusammenfluss von innen und außen in Lassnigs künstlerischer Selbstdarstellung	107
II.2 Christoph Schlingensief: Ubiquitärer Nomadismus	111
II.2.1 Die (neue) Sichtbarkeit des Todes in Kunst und Gesellschaft	111
II.2.2 Nomadismus und Homolokie	124
a) Künstlerischer Nomade und Weltenwandler	124
b) Zwei simultane Perspektiven auf Schlingensiefs Œuvre und seine Selbstverortung: die werk- und die personenbezogene Homolokie	128
II.2.3 Die multimediale Sichtbarkeit des Sterbens und die Kontrolle der eigenen Bilder (Werkauswahl)	139
a) Skizze der generellen Funktion von Betroffenenpublikationen	139
b) Werkauswahl: Christoph Schlingensief	142
c) Autonomie und Bildkontrolle	153
II.2.4 Selbst-Inszenierungen und bildliche Verarbeitungen der eigenen Krebserkrankung: Hannah Wilke, Razvan Georgescu, Wolfgang Herrndorf und Natalie Kriwy sowie Noam Brusilovsky	157
II.2.5 Fazit: Posthume Homolokie und Autonomie durch das <i>Operndorf Afrika</i>, seit 2009	181
a) Das <i>Operndorf Afrika</i> als Knotenpunkt der werkbezogenen und der personenbezogenen Homolokie	182
b) Das <i>Operndorf Afrika</i> als Realisationsort profaner Kreativität	184
c) Autonomie durch Diskurskappung	186
II.3. Anahita Razmi: Hybride kulturelle Zugehörigkeiten	189
II.3.1 „Looking both ways“: Die Pluralisierung des Heimatbegriffs?	189
II.3.2 Kunstschaffen jenseits von Eindeutigkeit: Ambivalenz und Homolokie	196
II.3.3 Homolokie im (Bewegt-)Bild: Souveräner Kosmopolitismus vor dem Hintergrund subjektivspezifischer <i>belongings</i> (Werkauswahl)	204
a) <i>Resettled reenactments</i> und neukontextualisierte Zitate	207
b) <i>Eastend(er)s</i> . Wo endet der Osten?	217
II.3.4 Homolokie der Zugehörigkeiten sichtbar gemacht – Hasan und Husain Essop ...	224
a) Statisches und dynamisches Weltbürger_innentum	224
b) Das diasporische Selbst – Erosion des Nationenbegriffs	226
c) Zwischen den Festzuschreibungen: Hasan und Husain Essop	229
II.3.5 Fazit: Eindeutig jenseits von Eindeutigkeit – Alltagsmomente im Werk von Anahita Razmi und Shadi Ghadirian	233

II.4 Erweiterte Homolokiebetrachtung: Politische Kunst. Maria Lassnig, Christoph Schlingensief und Anahita Razmi im Spannungsfeld zwischen Selbst und Gesellschaft ..	240
II.4.1 Der_die Künstler_in als Seismograf – Maria Lassnigs tagespolitische Bildkommentare	242
II.4.2 Subversive Affirmation – „Den Skandal erzeugen immer die anderen.“ Christoph Schlingensiefs Alltagsinterventionen.....	248
II.4.3 Evokation des Widerspruchs – Anahita Razmi <i>hautnah</i>	259
 III. Zusammenfassung und Ausblick: Der Toleranzraum der Homolokie als Ausweg aus der Atomisierung des Liberalismus? Kunst macht Schule.	266
III.1 Resümee	266
III.2 Ausblick.....	273
 IV. Essayistisches Nachwort: Kunstgeschehen und Homolokie unter dem Brennglas der Covid-19-Pandemie	279
 V. Literaturverzeichnis.....	289
 VI. Abbildungsverzeichnis	320
 VII. Danksagung	348

Einleitung: *Performing the Border*. Eine Skizze des latenten Grenzmanagements der Spätmoderne am Beispiel des Kunstfeldes

Aus zehn Lautsprechern schallt dem_ der Besucher_in der 56. Biennale in Venedig des Jahres 2015 die dritte Strophe des *Liedes der Deutschen* (1841) von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben zur Melodie Joseph Haydns *Kaiserlied* (1796/97) entgegen. Doch statt der (altvertrauten) Intonation „Einigkeit und Recht und Freiheit“ dringt deren Entsprechung jeweils auf Ibo, Yorouba, Bamoun, More, Twi, Ewondo, Sango, Douala, Kikongo and Lingala an das Besucher_innenohr. Diese Soundinstallation des Nigerianers Emeka Ogboh hat sich den namensgebenden *Song of the Germans*, 2015 zum Leitmotiv genommen, um die Diversität und Multinationalität der deutschen Gesellschaft herauszustellen. Dementsprechend vertonen die in Berlin ansässigen Sänger_innen eines Gospel-Chores die deutsche Nationalhymne in ihren jeweiligen afrikanischen Muttersprachen. Dabei erweist sich das Motiv der Einheit im Rahmen der Installation als doppelbödig. So repräsentiert zunächst jeder Lautsprecher eine_n individuelle_n Sänger_in, welche_r nicht nur monophon der jeweiligen Sprache zugeordnet ist. Darüber hinaus korrespondiert auch die Anbringung des Geräts an der holzvertäfelten Wand mit der spezifischen Körpergröße des_ der Performenden und wird so zum konkreten Stellvertreter eines Individuums.¹ Diese Einheit wird ferner auch innerhalb der Klangkomposition gewahrt, da allen Sänger_innen ein 0:30-minütiges Solo gewidmet ist. Letzteres ergibt sich aufgrund des Umstandes, dass die Hymne als Kanon intoniert wird und in einer zehnteiligen Loopformation jeweils reihum eine_n andere_n Sänger_in als *lead* präsentiert.

Doch gerade diese Tatsache, dass aus einem anfänglichen Solo, in welches sukzessive die übrigen neun Sänger_innen einsteigen, verweist auf die zweite Sinnesebene der Einheit beziehungsweise Einigkeit, die aus der musikalischen Schlussformation des *con tutti* besteht. Zentral innerhalb der Installationsanordnung, welche der Kurator Okwui Enwezor im Rahmen der Hauptausstellung im Arsenal präsentiert, referiert das Zusammenspiel der beiden Einheitsebenen auf die Vielschichtigkeit, Simultaneität und Überschneidung von

¹ Die Installation befindet sich in einem holzvertäfelten Raum, dessen Konzeption an eine Apsis erinnert. So sind die zehn Lautsprecher auf die zwei Schrägwände sowie die Front verteilt. In der Mitte des zum Ausstellungsrundgangs hin offenen Raumes (in der architektonischen Entsprechung des Kirchenschiffs) steht eine hölzerne Sitzbank, auf welcher ein Begleitbuch mit Fotomaterial zur Anschauung ausliegt. Darin sind neben den einzelnen Liedtexten in den jeweiligen Sprachen auch Fotografien der Sänger_innen bei der Einspielung der Aufnahmen zu sehen.

gelebter Einigkeit: Zehn Nationalsprachen, eine Hymne und ferner einhellige Meinung darüber, dass mehr als zehn lineare Zugehörigkeiten im (Ausstellungs-)Raum stehen.

Mit diesem Fokus auf mehrfacher Zugehörigkeit und pluraler Ortsansässigkeit befasst sich Ogboh mit den gerade in diesem Jahrzehnt in Europa besonders offensiv verhandelten Themen von Migration und Globalisierung. Diese Spannungsfelder werden im Jahr 2017 nicht nur auf den großen respektive etablierten Bühnen der zeitgenössischen Kunstfestivals wie der Biennalen beispielsweise in Venedig oder Istanbul oder der documenta in Kassel und Athen verhandelt. Das Leitmotiv der Beheimatung, der Zugehörigkeit und der Alteritätserfahrung findet gegenwärtig auch im regulären Ausstellungsbetrieb², selbst im Klostermuseum³, Eingang und ist zudem per se klassischerweise Thema der örtlichen Heimatmuseen. Die Beschäftigung mit der Vielfalt an (Selbst-)Verortungen spiegelt auch die Heterogenität der Ausstellungskonzeptionen. Während beispielsweise die documenta 14 unter dem Motto *All the worlds futures* firmiert und den Blick weltumspannend schweifen lässt, verpflichtet sich das Freisinger Diözesanmuseum im Kloster Beuerberg im Rahmen von *HEIMAT. Gesucht. Geliebt. Verloren* vorrangig dem (wieder erstarkenden) Regionalismus sowie der Brauchtumspflege. Doch ungeachtet des historischen Blicks nach vorne oder zurück, der internationalen oder regionalen Adressierung; der Tenor bleibt eindeutig: die Globalisierung mit ihrer Zirkulation von Waren und Menschen hat eine neue Dimension der Dynamik entfaltet und wirkt stärker denn je – polarisierend – auf Stadt und Provinz ein.⁴ Genauer gesagt wirken diese Diffusions- und Distributionskräfte besonders auf die Menschen in ihrer Subjektkonstitution ein. Um diesen Komplex, welcher durch das Zusammenfließen äußerer Impulse und innerer Strebungen geprägt ist und eine Vielzahl von äquivalenten Identitätsfacetten in sich birgt, terminologisch zu fassen, wird im Vorliegenden der Neologismus der „Homolokie“ erstmals in die Wissenschaft eingebracht. In den nachfolgenden Analysen wird Homolokie als Relationsbegriff beschrieben, welcher den Identitätspluralismus des spätmodernen Subjekts rahmt und inhärente Friktionen toleriert. Weniger eine Harmonisierung, als vielmehr eine Akzeptanz und Auslebung verschiedener Seinsfacet-

² Exemplarisch, siehe: *Migration bewegt die Stadt. Perspektiven wechseln*, Ausstellungskatalog Stadtmuseum und Stadtarchiv München, hg. von Ursula Eymold und Andreas Heusler, München 2018. – *Performing the Border*, Ausstellungskatalog Kunstraum Niederösterreich Wien, hg. von Jana J. Haeckel, Christiane Krejs und Petra Poelzl, Wien 2017. – *Heimatkunde. 30 Künstler blicken auf Deutschland*, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Berlin, München 2011.

³ Siehe dazu die Ausstellung des Diözesanmuseums Freising im Kloster Beuerberg *Heimat. Gesucht. Geliebt. Verloren* (2019).

⁴ Zur Vertiefung dieser Themen aus kunstwissenschaftlicher Perspektive, siehe diverse Aufsätze in: Wenrich, Rainer/Kirmeier, Josef/Bäuerlein, Henrike (Hg.): *Heimat(en) und Identität(en). Museen im politischen Raum*, München 2019.

ten wird durch das Konzept der Homolokie für die Subjektwerdung in der Spätmoderne angestrebt. Ein derartiges Wirken findet sich bereits im Feld der Kunst, wie die nachfolgenden Analysen aufzeigen werden.

Doch liegt die angesprochene Bedeutung der Globalisierungspräsenz im Vorliegenden nicht einzig auf ihrer Allgegenwart *per se*, sondern auf ihrer exponentiellen Dynamik. Die Wanderung von Gütern – in Form von Handelsware, Raubgut, Freundschaftseblematik – und Menschen – in Gestalt von Reisenden, Erobernden, Flüchtenden, Siedelnden, Versklavten – gehört von jeher zur Sozialität des Menschen.⁵ Demzufolge wäre es geschichtsvergessen, dieses Phänomen lediglich für die Spätmoderne, auf die Spanne der ausgehenden 1970er beziehungsweise der beginnenden 1980er Jahre⁶, zu skand(al)ieren. Neben der oben kurz angesprochenen gegenwärtigen Auseinandersetzung mit Migration und Zugehörigkeit im Kunstfeld findet damit eng verzahnt eine weitere Debatte um „Wanderungseffekte“ statt. Gemeint ist die seit November 2017 wieder stärker ins kollektive Blickfeld gerückte Diskussion um die Desiderata der Restitution von Kunst- und Kultgegenständen der Kolonialära, in deren medialem Fokus Frankreich steht. Seit der aufsehenerregenden Rede des französischen Präsidenten Emmanuel Macron am 28. November 2017 in der Hauptstadt Burkina Fasos werden nun zum zweiten Mal seit dem Jahr 1982 in der einschlägigen Geschichte konkrete Anstrengungen zu einer verbindlichen Restitution unternommen.⁷ In der jetzigen, den neuen Bestrebungen zufolge angebrochenen „post Ouagadougou period“⁸ sind es nun namentlich führend der Ökonom Felwine Sarr und die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy, welche mit der Thematik von Macron betraut sind. Vergleichsweise zögerlich in ähnlichen Zusagen verhält sich die Bundesrepublik Deutschland gegenüber den seit Jahren geltend gemachten Ansprüchen.⁹ Doch mittlerweile scheint auch in Frankreich die poli-

⁵ Vertiefend, siehe: Frankopan, Peter: Licht aus dem Osten. Eine neue Geschichte der Welt, Reinbek 2018 [2017].

⁶ Der Begriff der Spätmoderne hier wird in Anlehnung an Andreas Reckwitz verwendet: Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.

⁷ Der Restitutionsdiskurs wurde Ende der 1970er Jahre neu belebt und veranlasste die französische Regierung zu handeln. So betraute der französische Außenminister Claude Cheysson im Jahr 1982 Pierre Quoniam, den amtierenden „Generalinspektor bei der Direktion der Museen Frankreichs“ mit der Aufgabe, ein Konzept zur Rückgabe afrikanischen Kulturguts zu erarbeiten. Quoniam stellte seinen Bericht im Juli selbigen Jahres vor. Weiterführend zur sogenannten „Quoniam-Mission“, siehe: Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin 2019, S. 46-48, S. 47.

⁸ Opoku, Kwame: Humboldt Forum And Selective Amnesia. Research Instead Of Restitution Of African Artefacts, auf: Modern Ghana, pub. 21.12.2017: <https://www.modernghana.com/news/824314/humboldt-forum-and-selective-amnesia-research-instead-of-re.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁹ Sarr/Savoy 2019: S. 37-38. Bestrebungen zur breitengesellschaftlichen Bewusstmachung der „Bringschuld“ erfolgen in Deutschland gegenwärtig vorrangig von nichtstaatlicher Seite, wie beispielsweise die Publikation *Unser Raubgut* (2019) des Kulturjournalisten Moritz Holfelder zeigt: Holfelder, Moritz: *Unser Raubgut*. Eine Streitschrift zur kolonialen Debatte, Berlin 2019.

tische Handlungsbereitschaft erneut nachgelassen zu haben beziehungsweise sei in den Worten Sarrs in Frankreich „seit unserem Bericht praktisch nichts passiert.“¹⁰ Lediglich marginale Unternehmungen seien laut Sarr vorgenommen worden, welche jedoch nicht im Verhältnis mit der anfänglichen Dynamik der Restitutionsdebatte stünden.¹¹ Der von Sarr und Savoy am 21. November 2018 veröffentlichte Bericht *Restituer le patrimoine africain*¹² mit konkreten Handlungsvorschlägen sowie einem schlüssig abgewogenen Zeitkonzept fand bislang im französischen Regierungshandeln keine dementsprechende Umsetzung.

Mit Blick auf die faktischen Restitutionshandlungen sprechen sich die Autor_innen deutlich für eine dauerhafte Restitution entgegen einer ungleichen Zirkulations-Bewegung beziehungsweise dem System einer Dauerleihgabe aus, um schlussendlich einen entscheidenden Schritt zu einer Gleichberechtigung der Interessensparteien beizutragen. Gleichzeitig bedeutet dieser Ansatz keinen radikalen und umfassenden Rücktransfer, da die Identität der Objekte von beiden Parteien als hybrid anerkannt wird. Gemäß Sarr und Savoy geht es an erster Stelle um die ethische Dimension, „also weniger um finanzielle Kompensationen als um eine symbolische Wiederherstellung durch das Beharren auf Wahrheit. *Kompensation* [sic!] besteht hier in einer Vorgehensweise, die darauf zielt, die Beziehung zu heilen.“¹³ So soll nach der Rückgabe durchaus an einer Ökonomie des Austauschs festgehalten beziehungsweise diese nun auf Augenhöhe neu geknüpft werden. Als Bindeglieder könnten diese mehrfach kulturell geprägten und (neu) verwurzelten Objekte zu Semiophoren einer enthierarchisierten Beziehungsethik werden.

Dabei wird deutlich, dass dieser von zahlreichen Expert_innen mitgetragene Diskurs auf übergeordneter Ebene eine (Re-)Nationalisierung von Identität, zugunsten einer Globalisierung und Hybridisierung von Selbst-Verständnissen, ablehnt. Doch nährt das Zögern der ehemaligen Kolonialmächte den von Achille Mbembe formulierten Verdacht, ihrer mangelnden „Autoentkolonialisierung“¹⁴. Die Ungleichheiten des kolonialistischen Erbes, welche bis in die Gegenwart von den jüngeren Generationen fortgetragen werden, zeigen sich vorrangig an den europäischen Außengrenzen und in der Konzeption zeitgenössischer Kunstfestivals. Demnach bleibt die gesamtgesellschaftliche Abkehr von kolonialistisch geprägten Machtstrukturen ein Desiderat und wird stärker noch in ihrer Nichtleistung signifikant, wie

¹⁰ Felwine Sarr im Interview mit Werner Bloch: „Geschehen ist fast nichts“, in: Die ZEIT, Nr. 31 (25.07.2019), S. 34.

¹¹ Sarr 2019a: S. 34.

¹² Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Restituer le patrimoine africain*, Paris 2018. – Auf Deutsch erschienen 2019: Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin 2019.

¹³ Sarr/Savoy 2019: S. 86.

¹⁴ Mbembe, Achille: *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, Berlin 2016.

es Eva Leitolf in ihrer seit 2006 fortdauernden Arbeit *Postcards from Europe* bildlich macht. Doch anstelle die Betroffenen selbst zu porträtieren, widmet sich die Fotografin den konkreten Schauplätzen der Migration an den Außengrenzen der Europäischen Union. Dabei beleuchtet sie im Zuge von Faktenrecherche sowie eigens geführten Zeugeninterviews das ambivalente Verhältnis der EU zur „Koexistenz von Tourismus und Migration sowie die disparaten Bedeutungen von Grenzlinien: Während das Schengener Abkommen die innereuropäischen Übergänge durchlässiger werden ließ, haben sich die harten Grenzen an den Außenrand verlagert.“¹⁵ So verlieren die auf den ersten Blick idyllischen Orte durch die Gegenüberstellung mit Fakten der jüngeren Migrationsgeschichte ihr heiteres Ferienambiente. Gerade diesen Ersteindruck macht sich die Künstlerin zu Nutze, indem sie ihre Bilder im Postkartenformat mit dem rückwärtig aufgedruckten Begleittext zur kostenlosen Mitnahme für die Museumsbesucher_innen auslegt. Die oben rechts vormarkierte Briefmarkenfläche lädt ein, dieses Wissen weiterzutragen, die Unsichtbarkeit der Migration zu thematisieren und ihre Protagonist_innen demgegenüber Kontur annehmen zu lassen, um schließlich das mehrheitlich konsentierende Ausblenden in Gesellschaft und Politik¹⁶ zu beenden.

Ebenfalls um Sichtbarkeit ringend – allerdings mit harten Bandagen – konzipiert das Zentrum für Politische Schönheit (ZPS) insbesondere seit 2014 mehrere Arbeiten zur Thematik von Flucht und Migration im Kontext aktueller Krisenzustände. Den gegenwärtigen künstlerisch-interventionistischen Höhepunkt dieser Auseinandersetzung bildet unter dem Titel *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele* (2016) die Errichtung einer antikisierenden Kampfarena nebst Tigergehege um damit auf die prekären Fluchtrouten der Migrant_innen aufmerksam zu machen. Im Fokus der Kritik steht der Paragraph § 63 Absatz 3 des deutschen Aufenthaltsgesetzes, welcher es Beförderungsunternehmen untersagt, Personen ohne gültige Ausweisdokumente respektive Einreiseerlaubnis in die Europäische Union zu transportieren. Nebst dem die Arena überragenden Banner „Mama, warum kommen die Flüchtlinge nicht einfach mit dem Flugzeug?“¹⁷, der Liveübertragung der Fußballweltmeisterschaft auf der Außenwand und den Tigern im Inneren, chartern die Verantwortlichen ein Flugzeug um einhundert einreisewillige Geflüchtete aus der Türkei nach Berlin einzufliegen.¹⁸ Kreieren diese, hier nur kurz angerissenen, parallelen Assoziations-, Kritik- und Aktionsstränge eine schiere Unübersichtlichkeit für Betrachter_innen und Politiker_innen, so handelt es sich

¹⁵ Dogramaci, Burcu: Heimat. Eine künstlerische Spurensuche, Köln (u.a.) 2016, S. 102.

¹⁶ Siehe dazu: „Diese Politik ist ein Verbrechen“, Omar Shatz im Interview mit Caterina Lobenstein, in: Die ZEIT, Nr. 32 (01.08.2019), S. 10.

¹⁷ Siehe dazu die Abbildung 2 (S. 234-235) in der ausführlichen Dokumentation der Aktion von Breher, Nina: *Flüchtlinge fressen* (2016), in: Rummel, Miriam/Stange, Raimar, Waldvogel, Florian (Hg.): *Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit*, München 2018, S. 230-245.

¹⁸ Der Einflug der Geflüchteten mit der „Joachim 1“ wurde schließlich von Seiten der Bundesregierung nicht genehmigt.

dennoch um eine exakt konzipierte und recherchierte Kunstaktion (siehe Punkt II.4.2). Diese Herangehensweise der detaillierten Vorarbeit bildet die Grundlage sämtlicher Projekte des ZPS. So wird jede Aktion „wochen-, gar monatelang vorbereitet. Verschiedene Szenarien werden erörtert, abgewogen, verworfen, Notfallpläne erdacht, Entscheidungen gefällt und Optionen offengehalten“¹⁹, ehe am Schluss die gesellschaftspolitische Enthüllung folgt. Innerhalb dieser Vorgehensweise verwebt sich Kunst mit Investigativjournalismus zu sogenannter „Kontextkunst“²⁰, welche hier zusätzlich mit dem Instrumentarium der Vierten Gewalt ausgestattet wird. Ohne die Ambivalenzen der eigenen Aktionen aufzulösen, arbeitet das ZPS vielmehr darauf hin, mit journalistischen Mitteln Aufklärungsarbeit zu leisten und Transparenz angesichts der Handlungsspielräume von Politik, Gesellschaft und Individuum zu (er-)schaffen.

Doch wie eben angedeutet, ist gerade die oftmals ostentative Transparenz in Journalismus und Politik nur eine vermutete. Die gegenwärtige Allermundefloskel der *fake news* gegenüber Presse- und Wissenschaftspublikationen in Simultaneität mit der zunehmenden Erosion des Vertrauens der Bürger_innen in Staat, Wirtschaft, Rechtsprechung sowie religiöser Institutionen, bringen das Transparenzversprechen ins Wanken. Betont wird trotz beziehungsweise angesichts der jüngeren öffentlichkeitswirksamen *whistleblow*-Affären die Kluft zwischen Anspruch und Realität. Etabliert hat sich stattdessen der Eindruck der Halböffentlichkeit, in welcher Privates und Öffentliches, staatliche Überwachung und deren Versagen sowie Selbstenthüllung und Datenschutz zu einem unausgewogenen Konglomerat werden. So ruft „[d]iese Situation der teilweisen oder unvollständigen Überwachung [...] in uns zwei einander widersprechende Bestrebungen hervor: Wir sind daran interessiert, unsere Privatsphäre zu schützen, Überwachung zu reduzieren und unseren Körper und unser Begehren zu verbergen, streben aber gleichzeitig nach radikalierter Entblößung über die Grenzen sozialer Kontrolle hinaus – einer Entblößung, die das unvollständige und damit ‘falsche’ [sic!] Bild unserer Privatsphäre, welches die Gesellschaft auf der Grundlage der durch ihre Überwachungssysteme gesammelten Informationen erstellt hat, korrigieren, verbessern oder auf jeden Fall verändern soll.“²¹ In dieser Gemengelage der herrschenden Postprivacy-Ära wird Authentizität zur Währung und zugleich zum Telos für Formen der Entprivatisierung aus persönlichem Antrieb, um vorrangig auf dem Markt der sozialen Auf-

¹⁹ Malzacher, Florian: Aktivismus als Aufführung. Das agonistische Theater des Zentrum für Politische Schönheit, in: Rummel, Miriam/Stange, Raimar, Waldvogel, Florian (Hg.): Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit, München 2018, S. 321-330, S. 329.

²⁰ Siehe dazu: Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler, Köln 2007, S. 177.

²¹ Groys, Boris: Vom Privaten zum Geheimen, in: Privat/Privacy, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt, hg. von Martina Weinhart und Max Hollein, Berlin 2012, S. 148-149, S. 149.

merksamkeit zu brillieren. Die Formate der Selbst(ent)äußerung sind dabei höchst heterogen und umfassen soziale und sozioökonomische Bereiche wie Selbstdarstellung auf *facebook*, *snapchat*, Casting- und Reality-Shows sowie Selbstpreisgabe und -vermarktung durch *customized editions* und *selfquantifying*. Dabei erwachsen oftmals grundlegende Strategien der Selbstdarstellung aus dem Kunstfeld – vom etablierten Topos des Künstler_innengenies bis hin zu jüngeren Verfahrensweisen der Selbstdarstellung und -entziehung – zum Mainstreamphänomen. Während Arbeiten von exemplarisch Tracey Emin oder Richard Billingham ihrerzeit Skandalcharakter hatten, finden nun vergleichbare Praktiken der radikalen Selbstdarstellung ihre konsentierten und bisweilen affirmierten Entsprechungen in Fernsehen, Internet und Literatur.²² Der in einer postprivaten Zeit vehement erhobene Anspruch auf Deutungshoheit über das eigene Selbst und auf die Herausstellung einer umfassenden Selbstidentität bewirkt nebenbei eine Bewusstmachung der eigenen Verletzlichkeit, die qua authentischer Selbstöffnung folglich ein ausgleichendes Schutzbedürfnis einfordert.

Verhandelt wird dieses sensible Konstrukt aus liberaler Öffnung und in letzter Konsequenz illiberaler Zensurpolitik wiederum besonders anschaulich im Kunstfeld, nun diesmal weniger als Werkzeugkasten, denn als Schauplatz. Unter dem Grundtenor der „Krise des Liberalismus“²³ sind es die offen geäußerten privaten Empfindungen und individuellen Affekte, welche Schutzräume reklamieren und das Kollektiv infrage stellen. Diskussionen um die Legitimität und Ausstellbarkeit des Gemäldes *Open Casket*, 2016 von Dana Schutz auf der Whitney Biennale des Jahres 2017 oder die Übermalung des Gedichts *avenidas*, 1951 des Schriftstellers Eugen Gomringer an der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule in Berlin (dort von 2011 bis 2018) zeigen, dass Affekte zur Meinungs- und damit auch individuellen Legitimierungsgrundlage werden. Es scheint, als sei der Sättigungsgrad der liberalen Öffnung und der Dekonstruktion zahlreicher Binärkonstruktionen überschritten worden. So lassen sich auch die emotionsbasierten Debatten bezüglich Schutz und Gomringer, trotz ihrer inhaltlichen Unterschiede, auf einen gemeinsamen Nenner bringen: die Abkehr von liberaler Polyvalenz zugunsten eines Wiedererstarken essenzialistischer Denkmuster und kultureller Segregation.

Im Zentrum all dieser kurz angesprochenen Diskurse um Zugehörigkeit, Globalisierung, Kolonialismus, Migration, Postprivacy sowie die Verengung des Liberalismus steht stets ein

²² Im Literaturkontext sei insbesondere an den sechsbändigen autobiografischen Romanzyklus *Min Kamp*, 2009-2011 (2011-2017 in dt. Übers.) des norwegischen Schriftstellers Karl Ove Knausgård erinnert.

²³ Rauterberg, Hanno: *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018.

unauslöschliches „Sowohl-als-Auch“, welches die jeweiligen Debatten stets befeuert und die Konsensfindung latent neu aktiviert. Den Bemühungen um Eindeutigkeit und um lineare Grenzziehung in der Theorie steht die Kontingenz der Lebenspraxis gegenüber. Die darin unablässig ablaufenden Hybridisierungsprozesse verunmöglichen eine Aufrechterhaltung essenzialistischen Reinheitsdenkens.

Es sei an dieser Stelle die eingangs vorgestellte Arbeit *Song of the Germans* erinnert, welche verschiedene Formen der Einigkeit tangiert und dennoch keinen Konformitätszwang impliziert. Ogboh führt dem_der Betrachter_in anhand der Polynationalität der Sänger_innen regelrecht gegenteilig vor, dass sogar ohne Selbsteindeutigkeit summarische Einheit erreicht werden kann. Eine grundlegende Voraussetzung für das Gelingen dieses Prozesses liegt in der Denkhaltung der Protagonist_innen und Rezipient_innen, welche jenseits von Essenzialismen dazu bereit sind, Ungleiches zusammenzudenken, ohne gleichzeitig eine Harmonisierung der einzelnen Teile anzustreben. Diese „Ambivalenztoleranz“²⁴ bedeutet demnach eine Selbstverortung sowie eine Haltung gegenüber anderen, die sich von einem unbedingten Zuordnungs- und Klassifizierungsstreben befreit hat. Gleichzeitig rangiert diese Denkfigur jenseits von Indifferenz, denkt demgegenüber den Anderen mit und richtet sich dabei in letzter Instanz auf einen inklusiven Ganzheitlichkeitsbegriff aus.

Die Basis für einen derartigen gesellschaftlichen Holismus bildet zunächst die Bewusstwerdung der inneren Widersprüche und Simultaneitäten innerhalb des eigenen Selbst. Dieses „Sowohl-als-Auch“ im Inneren des Individuums wurde bisher jenseits des genannten Behelfsbegriffes terminologisch noch nicht erschlossen. Allerdings materialisiert sich die inhärente polyvalente Verflechtung auf einer Ausdrucksebene jenseits semiotischer Lettern. So sind es Kunstwerke, welche über alternative, sensorische Kanäle den inneren Simultaneitäten eine Diskursplattform ermöglichen.

„Es gibt zu wenig Wörter, deshalb zeichne ich ja.“²⁵, bemängelt die Malerin Maria Lassnig im Jahr 1995 und blickt dabei auf eine bereits rund fünfzig Jahre andauernde künstlerische Auseinandersetzung mit der latenten Dynamik der eigenen Selbstverortung zurück. In der folgenden Arbeit wird dieses sprachliche Desiderat behoben und hierfür der eingangs genannte Neologismus der „Homolokie“ erstmals in den Wissenschaftsdiskurs eingeführt. Dieser Begriff wird ferner als Beschreibungsinstrumentarium für die im Vorliegenden aus-

²⁴ Bilden, Helga: Das Individuum – ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste. Zur Pluralität in Individuum und Gesellschaft, in: Keupp, Heiner/Höfer, Renate (Hg.): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, Frankfurt a. M. 1997, S. 227-249, S. 244.

²⁵ Weskott, Hanne: Zeichnung und Aquarell im Werk von Maria Lassnig, in: Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, hg. von Hanne Weskott, München (u.a.) 1995, S. 8-33, S. 11.

gewählten künstlerischen Positionen, welche bislang dieses basale menschliche Phänomen außersprachlich dargestellt haben, angewandt.

Der Begriff, welcher selbst aus hybrider Sprachverwendung kreiert worden ist (siehe I.2), verweist auf eine „Gleichörtlichkeit“ respektive auf eine simultane Beheimatung verschiedener Seinsarten innerhalb eines Individuums. Ziel dieser neuen Terminologie ist es, das Selbstverständnis als polyphones Ich und damit die Facettenhaftigkeit, die „[v]erschiedene[n] Arten zu sein“²⁶ sprachfähig zu machen. Grundlegend ist hierbei die Gleichrangigkeit der Verortung von verschiedenen inhärenten Selbstmodellen, welche jeweils situationsbedingt in realweltliche Erscheinung treten. Ein signifikantes Feld für diese bisher nicht terminologisch benennbare und zugleich selten visualisierte Auseinandersetzung mit der eigenen vielschichtigen Persönlichkeit, bietet die Kunst, welche mit ihren Mitteln das Phänomen eines derart dezentrierten Selbst adäquat zum Ausdruck bringen kann.

In diesem Zusammenhang sei auch an die Diskursfigur des_der Kunstschaffenden erinnert, welche von latentem Grenzgängertum geprägt ist. Diese Haltung des „Performing the Border“²⁷ lässt den_die Künstler_in als Sinnbild sowohl gelebter als auch werkkonstitutiver Homolokie erscheinen. So sind es vorrangig Positionen der Kunst, welche einen linearen Grenzbegriff infrage stellen und stattdessen auf dessen Dreidimensionalität verweisen. Denn es ist gerade dieser „liminale“²⁸ Raum, der das Spielfeld der Homolokie ausmacht. So sei vorausblickend konstatiert, dass diese das Nebeneinander von disparaten Seinsformen und Ambivalenzen toleriert und dennoch eine Vereinigung von Ungleicheм bewirkt.

Fragestellung und Zielsetzung

Innerhalb der Entgrenzung der Dimensionen und der Polarisierung von Lebensstilen in den beiden Anfangsjahrzehnten des 21. Jahrhunderts möchte sich die vorliegende Arbeit aus kunstwissenschaftlicher Perspektive an das als facettenreich prämierte, singularisierte²⁹ Ich der Gegenwart annähern. Dabei werden potenzielle inhärente Friktionen anhand dreier ausgewählter künstlerischer Positionen visualisiert und auf ihre homoloke Verfasstheit hin untersucht. Diesem Künstler_innenteil vorangestellt, findet im Theorieteil eine Analyse der

²⁶ Maria Lassnig. Verschiedene Arten zu sein, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, hg. von Toni Stooss, Zürich 2003.

²⁷ Kat. Ausst. Wien 2017a

²⁸ Einführend zur Liminalität im Rahmen der Ritualtheorie von Victor Turner, siehe exemplarisch: Hillermann, Hendrik: Victor Witter Turner. Eine Biografie, Stuttgart 2017. – Nesterova, Nataliya: Victor Turner. Stationen und Übergänge, Berlin 2013 (Zitat oben: S. 26.).

²⁹ Luzide hierzu: Reckwitz 2017.

Spezifik des spätmodernen Subjekts sowie eine sorgfältige Darlegung der Konstitution des Homolokiekonzeptes statt.

Dieses beschreibt das Subjekt per se als ein Polyphones, welches über zahlreiche gleichwertige Identitätsfacetten verfügt. Jene können allerdings weder beliebig dezentriert werden noch bedeuten sie eine lediglich moderate Abwandlung eines stabilen Subjektkerns. Vielmehr handelt es sich bei der homoloken Verfasstheit des Subjekts um ein Rahmenkonzept verschiedener Seinsformen, welches das Subjekt als ein limitiert Dezentriertes beschreibt. Den Vorstellungen einer totalen Dezentrierung sowie einer rigiden Zentrierung des Subjekts wird hierbei klar widersprochen.

Leitend für die Erschließung dieser Polyphonie ist an dieser Stelle die Kunst der Gegenwart. Hierfür werden ausschließlich selbstreferenzielle Arbeiten dreier zeitgenössischer Kunstschaffender einschlägig untersucht. Die Werke stammen vorwiegend aus den letzten beiden Jahrzehnten und werden nur fallweise durch Referenzen auf das Frühwerk ergänzt. Somit ergibt sich ein Betrachtungszeitraum der Jahre 1999 bis 2019. Für die hier ausgewählten Maria Lassnig, Christoph Schlingensiefel und Anahita Razmi kann im Vorfeld bereits konstatiert werden, dass die eigene Mehrfachzugehörigkeit im weitesten Sinne zum konstitutiven Merkmal ihrer Werke geworden ist und in ihrem Schaffen (in-)direkt abgebildet wird. Anhand ihrer Positionen soll aufgezeigt werden, dass die bislang binär konstruierten Seinsfelder und Selbstverortungen von Körper/Geist, Leben/Tod und Heimat/Fremde sowie ferner Selbst/Gesellschaft durchaus nuanciert betrachtet werden können. In den Arbeiten Lassnigs, Schlingensiefels und Razmis eröffnen gerade diese vermeintlichen Dualismen vitale Schwellenräume, in denen sich eine vielstimmige Kunst entfaltet.

Gefragt wird somit zunächst nach der Binnenverfassung des Selbst des Subjekts innerhalb der Spätmoderne. Als Beschreibungsinstrument wird dabei die terminologische Neuschöpfung der Homolokie erstmals in die wissenschaftliche Theorie eingebracht. Darauf aufbauend wird ferner zu fragen sein, wie diese demnach als homolok zu beschreibende Ichkonstitution sich in der Realwelt ausprägen kann. Diese Sichtbarwerdung wird daraufhin in der Gegenwartskunst untersucht.

In Bezug auf das widerspruchreiche Subjekt der Gegenwart sei konstatiert, dass im Rahmen dieser Arbeit weniger die Darstellung gelungener identitärer Synthesearbeit erfolgen oder gar das Telos von homogener Binnenharmonie beschworen werden soll. Vielmehr wird gerade ein transdifferentes Ausleben innerer (Wider-)Strebungen als lebenswirkliche Existenz in den einzelnen künstlerischen Positionen beobachtet.

Das oben genannte Konjunkionalgefüge des „Sowohl-als-Auch“ findet sich nicht nur im Inhalt der Analyse, sondern beschreibt bereits die Herangehensweise an dieses Forschungsthema. Konkret wird im Folgenden ein transdisziplinärer Ansatz verfolgt. So fließen vorrangig Diskurse aus der Kunstgeschichte, Kulturwissenschaft, Soziologie, Psychologie, Philosophie, Medienwissenschaft und der Neurologie in die vorliegende zweigeteilte Auseinandersetzung ein. Obwohl sich der Künstler_innenteil mehrheitlich Kunstschaffenden mit Bezug zum deutschsprachigen Raum widmet (siehe unten die Künstler_innenauswahl), ist es ein deutliches Anliegen, mit dem Konzept der Homologie dezidiert Anschluss an weltweite Prozesse der Selbstkonstitution zu bieten. So treten angesichts der Tatsache anhaltender kriegerischer Auseinandersetzungen, ökologischer Zuspitzungen und technologischer Entwicklungen nun immer mehr Gesellschaften – abseits von Handelsrouten und der damit verbundenen Zirkulation von Waren und Gütern – mit anderen in direkten Kontakt. Dies führt zwangsläufig zu einer Hinterfragung des vermeintlich jeweils homogenen Kulturbegriffes der Subjekte. So betrifft das Selbstverständnis als „diasporisches Selbst“³⁰ gegenwärtig eine deutlich gestiegene Zahl an Menschen und kann je nach Einzelfall ambivalent ausgelebt werden. Demzufolge kann von einer Ubiquität von Alteritätserfahrungen ausgegangen werden, welche stets zur Hinterfragung und Neuausrichtung anregt und die innere Homologie weiter ausdifferenziert.

Künstler_innenauswahl

In der vorliegenden Arbeit werden, wie bereits kurz genannt, die künstlerischen Positionen von Maria Lassnig, Christoph Schlingensiefel und Anahita Razmi auf ihre homologe Verfasstheit in den Bereichen Körper/Geist, Leben/Tod beziehungsweise Heimat/Fremde innerhalb der letzten beiden Jahrzehnte untersucht. In einem zweiten Schritt werden die drei Kunstschaffenden gemeinsam hinsichtlich ihrer (polit-künstlerischen) Auseinandersetzung mit der vermeintlichen Dichotomie von Selbst/Gesellschaft betrachtet.

Diese Auswahl der Künstler_innen basiert auf verschiedenen dezisiven Parametern. Dabei handelt es sich im Folgenden nicht um ein Abzielen auf motivische Werkäquivalenz, sondern vielmehr um die Herausstellung des vergleichbaren theoretischen Grundkonzepts, der Sichtbarmachung der inhärenten polyphonen Verfasstheit, welche den Werken der drei Kunstschaffenden zu Grunde liegt.

³⁰ Straub, Jürgen/Zielke, Barbara: Editorial. Aspekte des „kulturellen Selbst“, in: Journal für Psychologie, 14/1 (2006), S. 1-11, S. 5.

So ist es ungeachtet der jeweils werktypischen Ausprägung dezidiert von Belang, dass es sich bei der Auseinandersetzung der Kunstschaffenden mit dem Phänomen der Homolokie um die Beschäftigung mit ihrer eigenen Seinsvielheit handelt. In anderen Worten, es ist entscheidend, dass die Künstler_innen einen selbstreferentiellen Arbeitsansatz verfolgen. Es wird demnach im Folgenden von der Einhaltung des autobiografischen beziehungsweise des autoporträtistischen Paktes nach Ingrid Hölzl³¹ ausgegangen. So sind die hier ausgewählten Werke Lassnigs explizit als Selbstporträts der Künstlerin zu verstehen, ebenso wie die *personae* in Schlingensiefs letzten Inszenierungen sich signifikant aus der Persönlichkeit des Regisseurs speisen. Razmis Arbeiten, die zwar nicht als Selbstporträts betitelt werden, vergegenwärtigen jedoch sowohl auf motivischer wie auch auf übertragener Ebene die individuelle Persönlichkeit der Künstlerin. Mehrfach gewinnen ihre Arbeiten durch das Wissen um die Personalunion von Modell und Künstlerin noch an zusätzlicher Brisanz.

Ferner handelt es sich bei der Auseinandersetzung und der Auslebung des eigenen Facettenreichtums um ein dauerhaftes beziehungsweise latent wiederkehrendes Thema, welches damit schließlich auch ein deskriptives Charakteristikum des Gesamtœuvres der jeweiligen Kunstschaffenden bildet. Dieser *fil rouge* kann jedoch angesichts der Lebens- und Schaffensspanne Maria Lassnigs und aufgrund der Materialfülle insbesondere hinsichtlich Schlingensiefs Werk nur in Ausschnitten beziehungsweise innerhalb des hier veranschlagten Betrachtungszeitraumes der Jahre 1999 bis 2019 betrachtet werden. Gleichzeitig bietet dieses Zeitfenster die Chance, verschiedene Künstler_innengenerationen parallel zu vergleichen. Dabei wird besonders deutlich, dass Homolokie nicht auf eine bestimmte Lebensbeziehungsweise Werkphase beschränkt ist und damit unabhängig von einer Klassifizierung als Früh-, Mittel- oder Spätwerk konstitutiv wirkt. Ferner ergibt sich die veranschlagte Spanne der letzten beiden Dekaden in Abstimmung mit der Analyse des Subjekts der Spätmoderne des Theorieteils. Allerdings wird der Zeitrahmen zu Referenzzwecken punktuell überschritten, um das (Spät-)Werk anschaulich zu kontextualisieren. Ähnlich verhält es sich auch mit der Einbeziehung autobiografischer Details und Künstler_innenselbstäußerungen. Diese werden – im Zuge der Beschäftigung mit Selbstreferentialität – am Rande beleuchtet, jedoch nicht in den Fokus gerückt und in ihrer Bedeutung nivelliert betrachtet. Insbesondere in der Auseinandersetzung mit Schlingensief dient das Autobiografische mehr als künstlerische Strategie, denn als Analysemittel zur Werkerschließung. Erst durch eine zurücktretende Betrachtung, welche sich der starken Emotionalisierung und Affizierung des Publi-

³¹ Hölzl, Ingrid: Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso, München 2008 (Diss.).

kums entzieht, ist es hier möglich, die Homolokie Schlingensiefs auf übergeordneter Ebene und mit Blick auf seine simultan ablaufenden künstlerischen Aktivitäten zu analysieren.

Um den Einklang des Künstler_innenteils mit dem der Theorie, in welchem das spätmoderne Subjekt des vornehmlich deutschsprachigen Raums als primäre Diskursfigur fungiert, zu wahren, wurde der regionale Bezugsraum bei der Auswahl der drei Primärpositionen dementsprechend berücksichtigt. Dementsprechend sind auch die Kunstschaffenden in diesem Sprach- beziehungsweise Kulturraum zu verorten, zumal sich ihre Arbeiten an just dieser gesellschaftlichen Prägung abarbeiten und reiben. Wie im Sinne der Theoriebildung bereits genannt, wird auch im Bereich des Künstler_innenteils auf die globale Anschlussfähigkeit des Homolokiekonzepts hingewiesen. Denn selbst wenn die Künstler_innen maßgeblich im deutschsprachigen Raum zu verorten sind, ist ihr lebensweltlicher und künstlerischer Sozialisierungsradius deutlich weiter gespannt und durch transkulturellen Austausch genährt. Im Falle Lassnigs prägen mehrjährige Auslandsaufenthalte in Paris (1960-1968) und New York (1968-1980) ihr Selbstverständnis als Künstlerin: so offenbaren ihre Werke dieser Zeit mitunter sehr (orts-)spezifische persönliche Erlebnisse und Erfahrungen. Schlingensief verlagert zwar seinen Lebensmittelpunkt nicht dauerhaft, allerdings tritt er im Rahmen einiger Langzeitprojekte beispielsweise in Simbabwe, Island oder Burkina Faso stets in Kontakt mit der örtlichen Bevölkerung und bindet regionale Elemente und persönliche Fremdprägungen in seine Arbeiten mit ein. Regelrecht als Pendlerin kann Razmi beschrieben werden, die jährlich mehrere Wochen im Iran verbringt und dabei in engem Austausch mit örtlicher Kunst- und Kulturproduktion steht und das politische, religiöse und soziale Geschehen unmittelbar selbst erlebt und damit einschlägige Sensibilisierung erfährt. Gleichzeitig richtet sich ihr Blick in jüngsten Arbeiten gen Japan, womit sich dieser Schauplatz in eine Reihe von künstlerischen Perspektiven nach beispielsweise den USA oder England einfügt und Razmis Werk dezidierte Multiperspektivität verleiht. Ferner finden sich auch in der Auswahl der Referenzbeispiele zu den drei künstlerischen Hauptpositionen zahlreiche außereuropäische Schauplätze der Auseinandersetzung mit der eigenen enthierarchisierten Seinsvielfalt. Der Umstand der eigenen Polyphonie, welcher bereits als basale menschliche Verfasstheit beschrieben wurde, ist nicht an territoriale und ökonomische Grenzen gebunden – und soll auch in Zukunft transnationale Erforschung erfahren. Die vorliegende Arbeit ist demnach als Keimzelle einer ganzheitlichen Kunstbetrachtung, welche das homoloke Subjekt mitdenkt und nicht zu essenzialisieren sucht, zu verstehen. Denn es sind gerade Diskurse, wie beispielsweise um Intersektionalität oder Panafrikanismus, welche inhaltlich ähnliche Denkbewegungen wie die der Homolokie vollziehen. Diese „Ein-

heit in Vielfalt“³² – ein Leitgedanke, der die Afrikanische Union mit der Europäischen Union verbindet³³, – wird hier als globales Phänomen betrachtet, demzufolge das Konzept der Homolokie als dezidierte Einladung zur weiteren Bedeutungsanreicherung verstanden werden soll. Mit anderen Worten gilt Homolokie als neuer Signifikant, welcher gegenwärtig noch weiterer weltanschaulicher Füllung bedarf. Vor diesem Hintergrund werden in dieser Ersterarbeitung der Homolokie bewusst global anschlussfähige Themen verhandelt, welche das Menschsein per se als Kernelement innehaben. Körper und Geist, Leben und Tod sowie Heimat und Fremde sind stets überall gültige Erfahrungs- und Schwellenräume, welche keinen Exklusionsmechanismen unterliegen und somit sämtliche Individuen betreffen. Dabei erhebt die vorliegende Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da insbesondere Übertragungen von Körperkonzepten und Relationen zur Lebensphase des Sterbens Gefahr laufen, eurozentristische Prägungen aufzuweisen und anderen Perspektiven „eine Art soziale Konfektion“³⁴ überzustülpen. So steht sowohl der Forschungsprozess als auch die vorliegende Arbeit im Zeichen des Bewusstseins über die eigene Situiertheit und die daraus resultierende partiale Perspektive.³⁵

Abschließend sei, um wieder dezidiert auf die Kunst beziehungsweise die Künstler_innenauswahl zurückzukommen, konstatiert, dass der Entgrenzungsbegriff auch hinsichtlich der künstlerischen Disziplinen realisiert werden sollte. Die Nivellierung der Gattungshierarchien im Medium der Kunst bedeutet auf kunsttheoretischer Ebene ebenfalls ein wichtiges Kriterium der Auswahl der Kunstschaffenden in der vorliegenden Arbeit. Vor dem Hintergrund der transdisziplinären Theoriebildung findet auch analog dazu im Künstler_innenteil eine Zusammenschau verschiedener Kunstformen statt. So stehen hier Malerei, Zeichnung, Performance und Fotografie als gleichrangige Beobachtungsfelder von homoloker künstlerischer Betätigung nebeneinander. Ferner finden Seitenblicke in die Nachbardisziplin der Theaterwissenschaft und ferner der Literaturwissenschaft statt. Somit kann aufgezeigt werden, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit Homolokie nicht auf ein einzelnes Medium beziehungsweise nicht nur auf die bildende Kunst beschränkt ist. Es sei affirmativ hervorgehoben, dass es vor dem Untersuchungsgegenstand der Homolokie verfehlt wäre, sich an zu starren Disziplinbegriffen und Fachgrenzen zu orientieren, weshalb in der vorliegenden Arbeit ein insgesamt transdisziplinärer Ansatz verfolgt wird.

³² Aus dem Moore, Elke: Vorwort, in: Emeka Ogbob. Playback. The African Union: 20 to 20,000 Hz, Ausstellungskatalog ifa-Galerie Berlin, Stuttgart 2015, S. 2-7, S. 2.

³³ Werner, Christina: tuning in – listening to: Akustische Resonanzen und Frequenzen einer Institution, in: Kat. Ausst. Berlin 2015, S. 10-19, S. 18.

³⁴ Sarr, Felwine: Afrotopia, Berlin 2019, S. 23.

³⁵ Zur Vertiefung der Haltung einer intersektionalen Arbeits- und Forschungsperspektive, siehe: Riegel, Christine: Bildung – Intersektionalität – Othering. Pädagogisches Handeln in widersprüchlichen Verhältnissen, Bielefeld 2016.

Methode

Die im Vorliegenden leitende Methode zur Erschließung sowie zur späteren Analyse der Sichtbarkeit von Homologie stellt die Diskursanalyse dar, welche neben einschlägigen analogen wie digitalen Fachpublikationen auch Zeitungsartikel und signifikante Medienphänomene mit einbezieht.

Insbesondere im zweiten Teil der Arbeit bedeutet das Gespräch, sowohl das mehrmalige Künstler_inneninterview wie auch die Kommunikation mit institutionellen Mitarbeiter_innen und mit Zeitzeugen eine zweite wichtige Komponente der Materialakquise. So fanden zwischen den Jahren 2016 und 2019 jeweils drei Künstler_inneninterviews mit Werkstattbesichtigung mit Anahita Razmi und Adalbert Hoesle sowie ein Gespräch mit Noam Brusilovsky statt. Ferner ergaben sich je zwei längere Fachgespräche mit Johanna Ortner und Hans Werner Poschauko in Wien und Basel sowie ein Interview mit Natalie Lettner in Wien.

Es sei hinsichtlich der Verwendung von Künstler_innenstatements und Zeitzeugenberichten angemerkt, dass diese nur unter Vorbehalt und expliziter Kennzeichnung in diese Arbeit mit einfließen. Aus den einzelnen Interviews mit den Kunstschaffenden wird ferner nur indirekt zitiert und damit weder die Evokation noch die Fortschreibung eines Kanons betrieben.

Bezüglich der autobiografischen Schriften beziehungsweise der publizierten Tagebuchnotizen von Lassnig und Schlingensief wird ebenfalls ein kritischer Umgang vorgenommen. Vor dem Hintergrund der wissentlichen Publikation sei auf die mögliche Selbstzensur und Modifikation und schließlich auch auf die Auswahlpraxis der zu veröffentlichen Passagen durch die Verfasser_innen respektive durch die Herausgeber_innen³⁶ verwiesen. Wie bereits oben im Umgang mit autobiografischen Elementen beschrieben, so wird auch das bedingt authentische Statement des_der Künstlers_Künstlerin nur als eine Quelle unter vielen verstanden und der subjektive Impetus in der Analyse klar mitgedacht.

Eine ähnlich distanzierte Einstellung gegenüber der Miteinbeziehung liegt hier konkret gegenüber der Publikation von Sepp Dreissinger³⁷ zu Lassnig und den beiden Ausstellungskatalogen anlässlich der 45. Biennale in Venedig (2001)³⁸ sowie des KW Institute for

³⁶ Im Falle Lassnigs handelt es sich um den Mitherausgeber Hans Ulrich Obrist und bezüglich Schlingensiefs zweiter Tagebuchpublikation um dessen Ehefrau Aino Laberenz.

³⁷ Dreissinger, Sepp: Maria Lassnig. Gespräche & Fotos, Wien 2015.

³⁸ Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011, Ausstellungskatalog 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, hg. von Susanne Gaensheimer, Köln 2011.

Contemporary Art Berlin (2013)³⁹ jeweils zu Schlingensief vor. Hierin findet sich eine Fülle an Zeitzeug_innenberichten, welche in ihrer Gesamtheit zu einer möglichen Komplettierung des Persönlichkeitsbildes, zumindest zur Illustration biografischer Eckpunkte beitragen mögen, welche jedoch für die wissenschaftliche Forschung nur im Sonderfall verwendbar sind.

Mit Blick nun auf die gesamte Forschungslandschaft sei konstatiert, dass aufgrund der Neuschöpfung des Begriffs der Homolokie auf keine bestehende einschlägige Forschungsbasis zurückgegriffen werden kann. Stattdessen wird gemäß des Forschungsansatzes eine transdisziplinäre Kompilation der Forschungsliteratur betrieben. So ist im Bereich des Theorie- teils zur Konstitution der Homolokie aus kunsthistorischer Perspektive vor allem auf Hanno Rauterbergs Publikation des Jahres 2018⁴⁰ sowie ergänzend auf jene aus dem Jahr 2015⁴¹ zu verweisen. Ferner erweisen sich im Bereich der Soziologie die Publikationen von Andreas Reckwitz der Jahre 2006 und 2017⁴² als besonders fundierte Quellen. Aus dem Fach der Psychologie sind die Arbeiten von Gerd Rudolf und Peter Henningsen⁴³ und von Rainer Funk⁴⁴ hervorzuheben. Mit Blick auf philosophische und insbesondere phänomenologische Forschungen seien die Erkenntnisse von Edmund Husserl⁴⁵ und Maurice Merleau-Ponty⁴⁶ genannt sowie ferner auf Bernhard Waldenfels⁴⁷ verwiesen. Im Bereich der Neurologie ergeben sich die Thesen Thomas Metzingers⁴⁸ als luzide im Hinblick auf die Theoriebildung der Homolokie. Weitere bereichernde Forschungen, die allerdings mehrheitlich indirekt

³⁹ Christoph Schlingensief, Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art Berlin, hg. von KW Insitute u.a., Köln 2013.

⁴⁰ Rauterberg 2018.

⁴¹ Rauterberg, Hanno: Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik, Berlin 2015.

⁴² Reckwitz 2017 - Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist 2006.

⁴³ Rudolf, Gerd/Henningsen, Peter: Psychotherapeutische Medizin und Psychosomatik. Ein einführendes Lehrbuch auf psychodynamischer Grundlage, Stuttgart/New York 2013.

⁴⁴ Funk, Rainer: Der entgrenzte Mensch. Warum ein Leben ohne Grenzen nicht frei, sondern abhängig macht, Gütersloh 2011.

⁴⁵ Husserl, Edmund: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass, Bd.: 14/2 (1921-1928), hg. von Iso Kern, Den Haag 1973. – Husserl, Edmund: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass, Bd.: 13/1 (1905-1920), hg. von Iso Kern, Den Haag 1973. – Husserl, Edmund: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution, Bd.: 4/2, hg. von Marly Biemel, Den Haag 1952.

⁴⁶ Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. von Claude Lefort, München 1986. – Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.

⁴⁷ Waldenfels, Bernhard: Der Aufruhr des Leibes in der Malerei von Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Siegen 2002, S. 17-22. – Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, Frankfurt a. Main 1994.

⁴⁸ Metzinger, Thomas: Der Ego Tunnel. Eine neue Philosophie des Selbst: Von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik, München 2014.

einfließen, sind aus den Bereichen der Gender Studies sowie der Postkolonial Studies und den Politikwissenschaften zu erwähnen.

Hinsichtlich der einzelnen Kunstschaffenden sowie der jeweils dazugehörigen künstlerischen Referenzpositionen im Kontext der Neueinführung der Homolokie kann ebenfalls auf keine bislang geleistete konkrete Forschungsgrundlage verwiesen werden. Stattdessen muss in allen drei Fällen regelrecht Neuland beschritten werden.

So existieren um die Künstlerin Maria Lassnig zahlreiche Publikationen und universitäre Hochschulschriften, wobei diese in ihrer Summe lediglich Annäherungen an die vorliegende Thematik bieten. Demgegenüber ist auffallend, dass ihr in den letzten Jahren intensiv bearbeitetes Werk nicht tiefergreifend auf die vielschichtige Ich-Verfassung der Künstlerin und somit auch ihrer Werke hin untersucht worden ist. Meist wurden die Arbeiten mittels der Selbstaussagen und Tagebucheinträge Lassnigs gedeutet und nicht in einen größeren Zusammenhang gestellt. Einzig unter dem Aspekt des Körpers als bildgenerierendes und -speicherndes Medium können die Erkenntnisse von Günther Holler-Schuster⁴⁹ und Hans Belting⁵⁰ genannt werden. Als insgesamt aufschlussreich für die Auseinandersetzung mit der Werkgenese ist die im Jahr 2017 zu Lassnig erschienene Biografie von Natalie Lettner⁵¹ zu klassifizieren. Neben den Zeitzeugengesprächen mit Hans Werner Poschauko stellt das im Aufbau befindliche Maria Lassnig Archiv der gleichnamigen Stiftung⁵² in Wien eine fundierte Quelle an Material und wissenschaftlicher Information dar. Ferner ist die erstmals publizierte Auseinandersetzung mit Lassnigs Verhältnis zu Politik und ihren künstlerischen Statements zum (historischen) Zeitgeschehen sehr erfreulich.⁵³ Denn obwohl über die Jahre vereinzelt von Autor_innen am Rande bemerkt, wurde Lassnigs malerische und filmische Aufmerksamkeit gegenüber Krieg und Umweltzerstörung erst ausführlicher von Beatrice von Bormann im 2019 erschienen Ausstellungskatalog des Stedelijk Museum Amsterdam untersucht.⁵⁴ Die von Bormann durch teilweise erstpubliziertes Bildmaterial Lassnigs treffend illustrierte Forschungsrichtung ergänzt die hier aufgestellten Thesen anlässlich der

⁴⁹ Holler-Schuster, Günther: Maria Lassnig. Der Ort der Bilder, in: Maria Lassnig. Der Ort der Bilder, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz, hg. von Günther Holler-Schuster, Dirk Luckow und Peter Pakesch, Köln 2013, S. 6-10.

⁵⁰ Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2011 [2001].

⁵¹ Lettner, Natalie: Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017.

⁵² Siehe dazu die informative Homepage der Stiftung: <http://www.marialassnig.org/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵³ Hierbei handelt es sich um Positionen jenseits der des Feminismus, mit welcher Lassnig bereits früh in Kontext gesetzt wurde.

⁵⁴ Von Bormann, Beatrice: Man Power – Woman Power. Das „Politische“ bei Maria Lassnig, in: Maria Lassnig. Ways of Being, Ausstellungskatalog Stedelijk Museum Amsterdam, hg. von Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann und Klaus Albrecht Schröder, München 2019, S. 31-36.

erweiterten Homolokiebetrachtung hinsichtlich politischer Kunst und mit dem damit einhergehenden Spannungsfeld zwischen Selbst und Gesellschaft.

Hinsichtlich der kunstwissenschaftlichen Erschließung Christoph Schlingensiefs Œuvre kann auf eine annähernd uferlose Materialfülle zurückgegriffen werden. Insbesondere das Quellenmaterial, welches sich auf seiner Künstlerhomepage⁵⁵ befindet und selbst weitere zahlreiche Verlinkungen bietet, ist reichhaltig an zeitgenössischer Dokumentation und Berichterstattung. Im Bereich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Schlingensief liegen ebenfalls zahlreiche Publikationen vor, wobei sich nur vereinzelt Autor_innen dezidiert mit Schlingensiefs Spätwerk und der damit eng verbundenen homoloken Thematik des eigenen wissentlichen Sterbens auseinandersetzen. Hierfür sei insbesondere auf die Dissertation von Johanna Zorn⁵⁶ verwiesen, welche einen überwiegend deskriptiven Ansatz verfolgt. So besticht diese Forschungsarbeit durch ihre akribische Quellenrecherche. Als hilfreich in der grundlegenden Auseinandersetzung mit Tod und Sterben erweisen sich die Publikationen von Philippe Ariès⁵⁷ und Kübler-Ross⁵⁸. Mit besonderem Fokus auf die Gegenwart hinsichtlich dieser Thematik sei ferner auf den Sammelband von Thomas Macho und Kristin Marek⁵⁹ sowie speziell in Verbindung mit Schlingensief auf den Aufsatz von Marcel Bleuler⁶⁰ verwiesen. Von dezidiert kunsthistorischer Warte aus gesehen, sei ferner Verena Kriegers⁶¹ Aufsatz zu Gregor Schneiders Sterbeprojekt des Jahres 2008 hervorgehoben, zumal Schneiders Projekt überraschende Parallelität zu Schlingensiefs Anliegen der gesamtgesellschaftlichen Adressierung aufweist.

Anders als bei Lassnig und Schlingensief stellt bezüglich Anahita Razmi gerade die wissenschaftliche Materialknappheit eine Herausforderung dar. Abgesehen von mehrheitlich deskriptivem Katalogmaterial⁶², existiert keine umfassendere Analyse des Werkes der Künstle-

⁵⁵ Zur Künstlerhomepage Schlingensiefs, siehe: <http://www.schlingensief.com/start.php> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵⁶ Zorn, Johanna: *Sterben lernen: Christoph Schlingensiefs auobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes*, Tübingen 2017 (Diss.).

⁵⁷ Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*, München 1995 [1980].

⁵⁸ Kübler-Ross, Elisabeth: *Interviews mit Sterbenden*, München: Knauer, 1999 [1971].

⁵⁹ Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007.

⁶⁰ Bleuler, Marcel: *Raum der unüberwindbaren Differenz? Christoph Schlingensiefs Arbeit in Afrika und das Operndorf-Residency 2016*, in: Bleuler, Marcel/Moser, Anita (Hg.): *Ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018, S. 171-193.

⁶¹ Krieger, Verena: *Sterben im Museum – Spektakel oder kreativer Akt?*, in: Blühm, Andreas/Ebert, Anja (Hg.): *Welt – Bild – Museum. Topographien der Kreativität*, Köln (u.a.) 2011, S. 261-276.

⁶² Anahita Razmi. *Swing State*, Ausstellungskatalog Stadtgalerie Saarbrücken/Kunstverein Hannover, Saarbrücken 2013. – *Perpetually Transient. Ambivalenz in den Werken von Anahita Razmi*, Basim

rin. So fungiert beispielsweise in Burcu Dogramacis Publikation zur *Fotografie der Performance* (2018)⁶³ eine Arbeit Razmis zwar als frontales Buchcover, wobei ihr Œuvre im Inhalt verhältnismäßig kurz abgehandelt wird. Äußerst hilfreich bei der Recherche erwiesen sich die beiden die Künstlerin vertretenden Galerien Carbon 12 (Dubai) und die Galerie Karin Sachs (München). Ferner bietet die Künstlerinnenhomepage⁶⁴ Verlinkungen zu einschlägigem Interview-, Katalog- und Presse-material. Selbst die Recherche via *YouTube* kann in diesem Fall als produktiv beschrieben werden.⁶⁵ Um Razmis künstlerischer Auseinandersetzung mit der eigenen homoloken Verfasstheit jedoch in ihrer Ganzheit nachzugkommen, ist es unabdingbar, ihren weiteren künstlerischen Fokus beziehungsweise Referenzpunkt, den Iran, näher in den Blick zu nehmen. Neben dem hierfür geleisteten Spracherwerb des Farsi sowie der Kommunikation mit Exiliraner_innen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten, sei zur kulturellen Unterfütterung auf die Publikationen von Monika Gronke⁶⁶ und Peter Frankopan⁶⁷ verwiesen. Der in diesen beiden Büchern verfolgte historische Ansatz wird im Vorliegenden durch Beiträge aus der Politik- sowie der Literaturwissenschaft ergänzt. Hervorzuheben sind an dieser Stelle die Aufsätze des Sammelbands *Kollektive Identitäten im Nahen und Mittleren Osten* (2010)⁶⁸ sowie ferner die Dissertation von Said el Mtouni⁶⁹. Als ebenfalls das Blickfeld erweiternd, sei aus ethnologischer Perspektive insbesondere auf die Publikation von Judith Albrecht *In and out of Iran* (2014)⁷⁰ verwiesen, in welcher die Diversität zeitgenössischer weiblicher iranischer Identität im Fokus steht. Schließlich rundet der Ausstellungskatalog *Iran. Année 38. La photographie iranienne contemporaine depuis la révolution de 1979*⁷¹, welcher 2017 von Anahita Ghabaian Etehadieh und Newsha Tavakolian herausgegeben wurde, die Recherche zu Razmi ab und stellt darüber hinaus zugleich

Magdy, Florian Graf und Bernd Behr, Ausstellungskatalog Kunst Raum Riehen Basel, hg. von Heidi Brunnschweiler, Basel 2014. – Anahita Razmi. Sharghzadegi, Ausstellungskatalog Carbon 12 Dubai, Dubai 2015. – Mapping The Body. Der Körper in der heutigen Lebenswelt, Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais Innsbruck, Wien 2016.

⁶³ Dogramaci, Burcu: *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn 2018.

⁶⁴ Zur Homepage der Künstlerin, siehe: <https://www.anahitarazmi.de/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁶⁵ Siehe beispielsweise das Interview der Künstlerin im Zuge ihres Status als *Goethe at LUX Resident Artist 2018* in London und ihrer dabei realisierten Projekte, auf: YouTube, pub. 26.09.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=LczrnLVWx6M> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁶⁶ Gronke, Monika: *Geschichte Irans. Von der Islamisierung bis zur Gegenwart*, München 2003.

⁶⁷ Frankopan 2018

⁶⁸ Robert, Rüdiger/Schlicht, Daniela/Saleem, Shazia (Hg.): *Kollektive Identitäten im Nahen und Mittleren Osten. Studien zum Verhältnis von Staat und Religion*, Münster (u.a.) 2010.

⁶⁹ El Mtouni, Said: *Exilierte Identitäten zwischen Akkulturation und Hybridität*, Würzburg 2015 (Diss.).

⁷⁰ Albrecht, Judith: *In and out of Iran. Die transnationale Verhandlung weiblicher iranischer Identitäten* (Berlin, Teheran, Los Angeles), Berlin 2014 (Diss.).

⁷¹ *Iran. Année 38. La photographie iranienne contemporaine depuis la révolution de 1979, Rencontres de la photographie Arles*, hg. von Anahita Ghabaian Etehadieh und Newsha Tavakolian, Paris 2017.

einen Baustein in der erweiterten Homolokiebetrachtung von Selbst/Gesellschaft hinsichtlich des Feldes der politischen Kunst dar.

Leitend in letztgenanntem, den Künstler_innenteil abschließenden Untersuchungsbereich zu politischer Kunst, welcher eine synergetische Betrachtung der diesbezüglichen Positionen von Lassnig, Schlingensief und Razmi darstellt, ist der 2014 herausgegebene Sammelband von Cornelia Klinger zu nennen.⁷² Hierbei ist besonders der Aufsatz von Verena Krieger hervorzuheben,⁷³ in welchem die Autorin einen vierteiligen Klassifizierungsansatz von politischer Kunst vorschlägt. Diese Einschätzung wird hier übernommen und auf die genannten künstlerischen Positionen hin angewendet. Ein weiterer wichtiger Sammelband *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken* wurde 2016 von Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel⁷⁴ herausgegeben. An dieser Stelle ist nominell auf den Beitrag von Jörg Heiser zu verweisen,⁷⁵ welcher ebenfalls eine schlüssige Klassifizierung von politischer Kunst darlegt. Hinsichtlich der Theoriebildung sei ferner auf den Artikel von Birte Kleine-Benne verwiesen,⁷⁶ in welchem sich die Autorin künstlerischen Positionen widmet, die exakt die Schnittstelle von Kunst und Leben beziehungsweise politischem Engagement bespielen. In diesem Zusammenhang stellt sich deutlich die Frage nach der Rolle des_der Künstlers_Künstlerin in der Spätmoderne, welche sowohl in Theorie- und Künstler_innenteil näher untersucht wird. Diesbezüglich liefert die genannten Publikationen von Rauterberg (2018 – 2015) sowie der von Sabine Fastert, Alexis Joachimedes und Verena Krieger⁷⁷ 2011 herausgegebene Sammelband wertvolle Informationen. Ergänzend sei zudem auf Kriegers⁷⁸ monografische Beschäftigung mit dezidiert der Rolle *des Künstlers* verwiesen, in welcher die Autorin eine Entwicklungslinie von dessen (Selbst-)Verständnis von der Renaissance bis in die Gegenwart zeichnet.

⁷² Klinger, Cornelia: Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart, Berlin 2014.

⁷³ Krieger, Verena: Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne, in: Klinger 2014, S. 159-188.

⁷⁴ Emmerling, Leonhard/Kleesattel, Ines (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, Bielefeld 2016.

⁷⁵ Heiser, Jörg: Kunst, Politik, Peinlichkeit, in: Emmerling/Kleesattel 2016, S. 21-33.

⁷⁶ Kleine-Benne, Birte: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, Nr. 1/2017 (19 Seiten): <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8014/kleine-benne.pdf> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁷⁷ Fastert, Sabine/Joachimedes, Alexis/Krieger, Verena (Hg.): Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung, Köln 2011.

⁷⁸ Krieger 2007

Aufbau der Arbeit

Abschließend sei knapp der Aufbau der Arbeit resümiert. So gliedert sich diese in einen Theorie- und in einen Künstler_innenteil. Der vorausgehende Theorieteil verfolgt eine Synthese aus einem soziologischen Ansatz mit gleichzeitig kunstwissenschaftlicher Färbung. Ferner wird in der Analyse auch auf zeitgenössische Medien- und Populärkulturphänomene eingegangen. Der Fokus der Betrachtung des spätmodernen Subjekts liegt dabei auf Phänomenen aus dem deutschsprachigen Raum, wobei zahlreiche Kongruenzen zu anderen (Industrie-)Nationen bestehen.

Der auf den eingangs gewonnenen theoretischen Erkenntnissen aufbauende Künstler_innenteil speist sich vorrangig aus kunst- und kulturwissenschaftlichen Ansätzen. Insbesondere hier zeigt sich die Anschlussfähigkeit des Konzepts auch auf globaler Ebene. Dabei ist zu betonen, dass diese Relationen erst ansatzweise angedeutet werden, um nicht Gefahr, eines eurozentristischen (Fehl-)Urteils zu laufen. Grundsätzlich wird hier von einer Theorie der *connected histories* ausgegangen: „Dies impliziert“, nach Ina Kerner, „dass unterschiedliche Gesellschaften nicht nur mit Blick auf die Austauschbeziehungen und Wechselwirkungen untersucht werden, die sich zwischen ihnen feststellen lassen, sondern dass auch die Parameter gängiger westlicher Selbstbeschreibungen [...] einer kritischen Revision unterzogen werden.“⁷⁹

Nach der umfassenden Analyse der drei künstlerischen Positionen Lassnigs, Schlingensiefs und Razmis – jeweils im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Referenzkünstler_innen mitunter weltweit –, wird die Arbeit mit einem Resümee sowie einem Ausblick auf das mögliche zukünftige Bedeutungspotential der Homolokie beschlossen.

⁷⁹ Kerner, Ina: wie verhält sich intersektional zu lokal, wie postkolonial zu global? Zur Relation von postkolonialen Studien und Intersektionalitätsforschung, in: Reuter, Julia/Villa, Paula-Irene (Hg.): Postkoloniale Soziologie. Empirische Befunde, theoretische Anschlüsse, politische Intervention, Bielefeld 2010, S. 237-258, S. 247.

I. Theorieteil: Das Homolokiemodell

Das im Vorliegenden erstmals eingeführte Homolokiemodell hat seine Wurzeln in der Soziologie, genauer gesagt in der Analyse von sozialen Feldern zur Beschreibung der Genese von Subjektkulturen. Grundlegend für die weitergehenden Ausführungen ist die Formation des Subjekts durch die Trias von Arbeit, Intimbeziehungen und Techniken des Selbst. Andreas Reckwitz beschreibt in seiner Habilitationsschrift *Das Hybride Subjekt*⁸⁰ diese drei sozialen Felder als die primären⁸¹ Orte der Subjektgenese im Rahmen der Moderne. Innerhalb dieser Bereiche würde das „moderne Subjekt sich durch zeitlich extensive Routine und körperlich-mentale Sedimentierung in besonderem Maße einen Habitus antrainieren“⁸². Mit anderen Worten erfährt das Subjekt eine relative Kanalisierung seiner Entwicklungsmöglichkeiten und wird dazu angehalten, sich selbst auf das Telos eines hegemonialen Modells von Subjektivität, welches einen hohen Grad an Identifizierungsattraktivität ausstrahlt, hin zu organisieren. Dieses begehrten Ideal-Ich affiziert die Subjekte und löst den Wunsch nach *passionate attachment*⁸³ aus. Mitgeformt wird die Dreierkonstellation aus Arbeit, Intimbeziehungen und Technologien des Selbst von zwei historisch bedingten Strängen: den „Diskursformationen“ und „Artefaktkonstellationen“⁸⁴. Die diskursiven Weltbilder und die sich wechselseitig bedingenden Artefaktarsenale prägen ebenfalls die Evolutionspotentiale des Subjekts: Indem die Diskurse und Artefakte unmittelbar auf die Felder der Arbeit, der Intimbeziehungen sowie der Technologien des Selbst einwirken, strukturieren sie die dort herrschenden Normvorstellungen und Zielvorgaben. Besagte Trias, als soziale Felder der Praxis und Interaktion, konkretisiert die Möglichkeiten der Subjektwerdung. Dieses Gefüge in Verbindung mit Diskursen und Artefakten generiert nun dieses epochenspezifische Ideal-Ich, welches sich folglich nur in einem gewissen Rahmen realisieren lässt. Entgegen konkreter juristischer oder politischer Maßnahmen, die „Unerwünschtes“ mittels fest formulierter Grenzen „aus der Welt schaffen“, verunmöglichen die Parameter jedoch vermeintlich negative Subjektentwicklungen nicht. Diese wirken vielmehr essenziell als Negativfolie, als *abject*⁸⁵, gegenüber einer gelungenen Subjektivierungsleistung.

⁸⁰ Reckwitz 2006

⁸¹ Als nachrangige Felder verweist Reckwitz (2006: S. 29) auf „die Praktiken und Diskurse von Politik und Recht, der institutionalisierten Bildung und Erziehung sowie der Religion.“

⁸² Reckwitz 2006: S. 29.

⁸³ Butler, Judith: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford 1997, Kap. 3.

⁸⁴ Reckwitz 2006: S. 60-62.

⁸⁵ Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982.

Die drei soziologischen Komponenten liefern für die Analyse von Homolokie entscheidende Impulse, zumal sie aus kulturtheoretisch-praxeologischer Perspektive als die „primären Orte[] moderner Subjektkulturen“⁸⁶ erscheinen. Reckwitz begründet diesen Zugriff mit den Aspekten von Quantität und Qualität.⁸⁷ So wird auf „der Ebene der Zeitbudgets“⁸⁸ der Großteil der Lebenszeit durch die Praxisfelder der Arbeit, der Intimbeziehungen und der Selbstreferentialität bestritten. Ferner steht „[d]ie zeitliche Extension dieser Praktiken [...] wiederum in engem Zusammenhang mit ihren Inkorporierungs- und Sedimentierungsleistungen; die Quantität der Praxiszeit wirkt sich auf die Intensität der Verleiblichung des Wissens und der Insitutierungskraft der jeweiligen Subjektformen aus.“⁸⁹

Neben den prägenden Praktikenkomplexen der Moderne seit dem 18. Jahrhundert gilt es im Vorliegenden nun insbesondere, das Zentrum des Dreiecks, das hier spätmoderne Subjekt, genauer in den Blick zu nehmen. Das Subjekt ist seit der Spätmoderne, der Phase der letzten vier Jahrzehnte, nicht mehr als ein zentrischer Fixpunkt zu verstehen. So gilt „[d]ie ‘starke’ [sic!] moderne Vorstellung des autonomen, in sich kohärenten (selbstidentischen) und rationalen Individuums, des Bewusstseins- und Vernunftsubjekts, der Garant von Erkenntnis und autonomer Autor seines Handelns seiner Rede und Produktionen ist, [als] dekonstruiert“⁹⁰. Allerdings wird das demzufolge de-zentrierte Subjekt im Vorliegenden nicht als ein völlig entgrenztes, sondern als ein *limitiert* de-zentriertes Subjekt verstanden. Im Zentrum des Homolokiemodells steht somit ein Referenzrahmen, welcher verschiedene Selbstentwürfe versammelt. Die Grenzen des Rahmens sind dabei nicht statisch, sondern eher mit denen einer Zelle gleichzusetzen. Durch diese Membranen können sowohl Einflüsse von außen als auch Impulse von innen in die jeweils andere Sphäre dringen. So kommt es zu einer reziproken Formung des Subjekts in Relation zu den sozialen Feldern der Arbeit, der Intimbeziehungen und der Technologien des Selbst.⁹¹

Für das spätmoderne Subjekt ist neben der limitierten Dezentrierung die homoloke Binnenverfassung charakteristisch. Durch die relative Extension des Selbstverständnisses ergeben sich mehrere gleichrangige Identitäten, die in ihrer Summe keine homogene Vermischung, sondern ein heterogenes Neben- und Ineinander darstellen. Diese verwandt-

⁸⁶ Reckwitz 2006: S. 53.

⁸⁷ Reckwitz 2006: S. 53.

⁸⁸ Reckwitz 2006: S. 53.

⁸⁹ Reckwitz 2006: S. 53.

⁹⁰ Bilden, Helga: Das vielstimmig, heterogene Selbst – ein prekäres Unterfangen. Subjektivität nach der Kritik am klassischen Subjektbegriff, in: Drews, Albert (Hg.): Vernetztes Leben. Kommunizieren, Arbeiten und Lernen in der digitalen Kultur, Rehburg-Loccum 2012, S. 183-228, S. 185.

⁹¹ Ergänzend sei angemerkt, dass analog zum limitiert dezentrierten Subjekt auch diese drei primären Subjektivierungsorte untereinander in gegenseitiger Durchdringung und Interferenzbildung jenseits von Reifizierungen begriffen sind.

schaftliche Verortung beschreibt neben der limitierten Dezentrierung die zweite Besonderheit des Subjekts der Spätmoderne: die homoloke Binnenverfassung.

An dieser Stelle ist es von großer Wichtigkeit die Terminologie des *relativ* Neuen zu verwenden.⁹² Die Tatsache, dass das Subjekt in seinem Binnenerleben sich als Bündel von Identitäten erfahren kann, beschränkt sich nicht auf die Phase der letzten vier Jahrzehnte. Allerdings ist es erst im Rahmen der Spätmoderne möglich beziehungsweise dezidiert erwünscht, sich selbst als polyphon zu verstehen und diese Erfahrungen bewusst auszuleben. Dabei handelt es sich um ein gesamtgesellschaftliches Anliegen, welches sich nicht exklusiv an eine privilegierte Schicht richtet. Jedoch sind in der gegenwärtigen Alltagspraxis den Spielräumen der freien Entfaltung des homologen Selbsterlebens durchaus individuelle Grenzen gesetzt. Demnach herrscht nach wie vor ein gewisser Kanon von bevorzugtem kulturellem Kapital. Insbesondere in den Bereichen von Kultur und Sprache wird eine starke Hierarchisierung deutlich. So wird Kulturdifferenz beziehungsweise kulturelle Vielseitigkeit, wie Kübra Gümüşay in ihrem Buch *Sprache und Sein* (2020) scharf beobachtet, stets unterschiedlich valorisiert und dementsprechend gefördert beziehungsweise marginalisiert.⁹³ Mit Blick auf die Meta-Ebene der Subjektwerdung kann jedoch übergreifend konstatiert werden, dass sich der – zwar noch defizitäre – Tenor der Spätmoderne deutlich von den konformistischen Anforderungen der sogenannten „organisierte[n] Moderne [sic!] der 1920er bis 1970er Jahre“⁹⁴ oder gar den Gesellschaftsverhältnissen vormoderner Bevölkerungen. Vor diesem Hintergrund bleibt zu konstatieren, dass eine limitiert dezentrierte und homoloke Subjektkonstitution keine Erfindung der Spätmoderne darstellt und damit als solche nur relativen Novitätsgrad erreicht. Vielmehr sind es im Vorliegenden die terminologische Fassung auf wissenschaftlicher Ebene sowie die individuelle Bewusstmachung und die zeitgenössisch sichtbare Auslebung der inneren Seinsfacetten, welche dezidiert Neuland beschreiten.

Im Anschluss wird die speziell spätmoderne Subjektkonstitution, primär geprägt durch die Praxisfelder der Arbeit, der Intimbeziehungen und der Technologien des Selbst, skizziert. Nach dieser Beschreibung erfolgt darauf aufbauend die Charakterisierung des limitiert dezentrierten und homolok verfassten Subjekts. Der in dieser Arbeit neu eingeführte und nachfolgend ausführlich dargelegte Begriff der Homolokie erfährt in diesem Rahmen eine

⁹² Bröckling, Ulrich: Der kreative Imperativ, in: Das Münster, 57. Jahrgang (2004), Sonderheft, S. 242-243, S. 242.

⁹³ Gümüşay, Kübra: *Sprache und Sein*, Berlin 2020.

⁹⁴ Reckwitz 2006: S. 15.

Kontextualisierung mit bestehenden Konzepten von Identitätsvielfalt, dabei insbesondere der Hybridität, der Multitude sowie der Intersektionalität.

I.1 Die Konstitution des zeitgenössischen Subjekts

I.1.1 Arbeit

„Der Glaube an die schöpferischen Potenziale des Individuums ist die Zivilreligion des unternehmerischen Selbst.“⁹⁵

Mit seiner Arbeit *Out of Office*, 2016 entgrenzt Florian Meisenberg die Sphären von Atelier und Ausstellungsraum. Dabei arbeitet er entgegen der Erwartung nicht in situ, sondern zeichnet sich durch physische Abwesenheit aus. Im Zentrum der mehrteiligen Installation⁹⁶ befindet sich statt Seiner ein übergroßer Nachbau seines Smartphones, welches Meisenbergs Aktivitäten in Echtzeit vergegenwärtigt. Dabei werden nicht nur sämtliche Chatnachrichten, E-Mails und Google-Suchen in den Ausstellungsraum der Kunsthalle Schirn übertragen. Darüber hinaus wird der Künstler über GPS-Tracking in seiner realen Lebenswelt für den_die Besucher_in „nachvollziehbar“. Bequem im Museum auf einer werkzugehörigen grünen Indoor-Liegewiese lagernd, kann der_die Rezipient_in jede Aktivität Meisenbergs mitverfolgen und ist damit unmittelbar am künstlerischen Schaffensprozess respektive der Ideenfindung beteiligt. Doch neben der Entgrenzung des Arbeitsraumes findet auch die der Bereiche von Privatheit und Öffentlichkeit statt. Demnach mischen sich unter die Dokumentation potenzieller künstlerischer Geistesblitze auch Fotos und Gesprächsverläufe höchst intimer Natur. Der_die Betrachter_in gerät so in den Verdacht des Voyeurismus, wollte er_sie doch eigentlich nur künstlerische Schaffensprozesse nachverfolgen. In *Out of Office* wird deutlich, wie sehr die Arbeitswelt das Private Meisenbergs durchdringt. Doch anstelle dieser Tendenz einen Riegel vorzuschieben, reißt er sämtliche Wände ein und macht das *Office* zur Ubiquität, denn nicht nur im Museum, sondern auch über dessen Webseite kann Meisenbergs (Arbeits-)Leben vom eigenen internetfähigen Endgerät aus, live gestreamt werden.

⁹⁵ Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a. Main 2007, S. 152.

⁹⁶ Eine Beschreibung der weiteren Raumelemente und den damit verbundenen Intentionen, siehe die Aussagen des Künstlers im Gespräch mit Anna-Lena Werner: https://www.schirn.de/magazin/kontext/interview_florian_meisenberg_ich_ausstellung_out_of_office/ [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Als erstes subjektprägendes Praxisfeld wird im Folgenden kursorisch der – wie von Meisenberg vergegenwärtigt – zunehmend entgrenzte Komplex der Arbeit betrachtet. Hierbei wird besonders auf die gegenwärtig gestiegene Bedeutung von Kreativität sowie auf die Rolle des_der Künstlers_Künstlerin respektive des_der Kurators_Kuratorin im aktuellen Arbeitsdiskurs eingegangen.

Im Zuge des Postfordismus und der damit einhergehenden Diversifizierung von Arbeitsformen beziehungsweise der „Inwertsetzung subjektiver Potenziale“⁹⁷ lässt sich als kleinster gemeinsamer Nenner zur Definition von Arbeit die Vergütung anführen. Darunter ist nicht ausschließlich der pekuniäre Wert zu verstehen. Etwas breiter gespannt lassen sich diese Tätigkeiten als „sozial anerkannte `Leistungen für andere´ [sic!]“⁹⁸ beschreiben. Darüber hinaus finden diese Beschäftigungen innerhalb einer Zeit statt, die nicht als „frei“ beziehungsweise „privat“ erachtet wird. Allerdings kann im Zuge der expandierenden Wahlfreiheit des Arbeitsortes aufgrund der Digitalisierung, welche in manchen Branchen das Firmenbüro zugunsten des *home office* obsolet macht, der private mit dem nicht-privaten Arbeitsraum identisch sein. Ferner bildet die Arbeit im dezidiert öffentlichen Raum eine zweite Ergänzung zum klassischen Arbeitsplatz in der Fabrik, dem Büro oder einer spezifischen Institution. Einen gegenwärtigen Höhepunkt der Entgrenzung des Arbeitsplatzes erlebt die Lohnarbeit in Form des_der spätmodernen, digital arbeitenden Nomaden_Nomadin⁹⁹. Ähnlich der Figur des Wandergesellsens der Romantik verdingt sich diese_r frei von Wohnort und gesellschaftlichen Verpflichtungen. Jedoch dient ihm_ihr die langfristige bis gar permanente Reise nicht zur Komplettierung seiner_ihrer Ausbildung. Vielmehr verknüpft der_die Digitalnomade_Digitalnomadin Arbeit und Freizeit zu einem spezifischen Lebensstil.¹⁰⁰

Diskursive Schlagworte wie der *Arbeitskraftunternehmer*¹⁰¹, die *Marke-Ich*¹⁰², die *Ich-AG*¹⁰³, das *unternehmerische Selbst*¹⁰⁴ oder der *Intrapreneur*¹⁰⁵ beschreiben allesamt die

⁹⁷ Petersen, Niklas: Paradoxien der Selbstbestimmung. Überlegungen zur Analyse zeitgenössischer Subjektivität, in: Bohmann, Ulf u.a. (Hg.): Praktiken der Selbstbestimmung. Zwischen subjektivem Anspruch und institutionellem Funktionserfordernis, Wiesbaden 2018, S. 25-56, S. 36.

⁹⁸ Reckwitz 2006: S. 55.

⁹⁹ Davon abzugrenzen sind sämtliche globalen Formen von Arbeitsmigration, die aufgrund prekärer Verhältnisse am Heimatort stattfinden.

¹⁰⁰ Siehe dazu in jüngerer Zeit: Ceballos Betancur, Karin: Sie nennen es Arbeit, in: Die ZEIT, Nr. 27 (23.06.2016), S. 57. – Wadhawan, Julia: Vier Stunden, mehr nicht!, in: Die ZEIT, Nr. 6 (04.02.2016), S. 20. – Tönnemann, Jens: Tauchen, sonnen, pitchen, in: Die ZEIT, Nr. 39 (24.09.2015), S. 38.

¹⁰¹ Voß, Gerd-Günter/Pongratz, Hans J.: Der Arbeitskraftunternehmer, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 50 (1998), S. 131-158.

¹⁰² Seidl, Conrad/Beutelmeyer, Werner: Die Marke Ich. So entwickeln Sie Ihre persönliche Erfolgsstrategie, Wien 1999.

¹⁰³ Siehe das Lemma *Ich-AG*, in: Kleyboldt, Matthias: Ich-AG, in: Haug, Wolfgang Fritz (Hg.): Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 6.1, Hamburg 2004, Sp. 588–592.

geforderte Ausrichtung des ehemals „verberuflichten Arbeitnehmers“ [sic!]“¹⁰⁶ nach Selbstorganisation und Eigenverantwortung. Hinsichtlich des zunehmend deregulierten beziehungsweise liberalisierten Arbeitsmarktes, betont Marie Schmidt zwei flächendeckend gültige *Regeln* für die gegenwärtigen Arbeitnehmer_innen: „Du verkaufst nicht deine Arbeitskraft, sondern deine Persönlichkeit.“ sowie „Nur du bist deines Glückes Schmied.“¹⁰⁷ Während die zweite Regel den Aspekt des Selbstmanagements betrifft, beschreibt die erste die Anforderung die Ausbildung eines einzigartigen und gleichzeitig marktkompatiblen Persönlichkeitsprofils. Das Telos lautet nun: Der_die Arbeitnehmer_in „muss ein einzigartiges *Kompetenzbündel* [sic!] sein, das diverse wertvolle Fähigkeiten auf eine besondere Weise miteinander kombiniert“¹⁰⁸ und sich somit dem Unternehmen gegenüber als nichtaustauschbar inszeniert. Wurden einst prekäre Subjekte, wie Geisteskranke oder Verbrecher mittels dieses Formats klassifiziert,¹⁰⁹ so dient gegenwärtig das Persönlichkeitsprofil als Gradmesser individueller Selbstentfaltung. Dabei bilden Autor_in und Gegenstand der Evaluation für gewöhnlich eine Entsprechung. Bestenfalls generiert dieses Subjekt-Objekt ein Profil, welches als singulär und zugleich anschlussfähig auf dem ökonomischen Attraktivitätsmarkt wie auch innerhalb sozialer Onlinenetzwerke prämiert wird. Nach Andreas Bernard soll das ideale Profil „konturenreich und abgeschliffen zugleich sein, ein einzigartiges Individuum repräsentieren und restlose Anpassung gewähren.“¹¹⁰ Diese per se widersprüchlichen Erwartungen können sich oftmals auch als den eigenen Neigungen gegenläufig erweisen. Insbesondere dem anhaltenden „Kreativitätsdispositiv“¹¹¹ kann nicht von jedem aus den eigenen Ressourcen heraus nachgekommen werden: Entgegen der Vorstellung eines Schöpfergenius verlangt der „kreative Imperativ“¹¹² „serielle Einzigartigkeit – Differenz von der Stange. Kreativitätstrainings standardisieren den Bruch mit Standardlösungen. Sie normieren die Normabweichung und lehren, sich nicht auf Gelerntes zu verlassen.“¹¹³ Dieses Verständnis von Kreativität als Innovationsmanagement, unter etwaiger Zuhilfen-

¹⁰⁴ Bröckling 2007 – Bröckling, Ulrich: Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement, in: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt a. Main 2000, S. 131-167.

¹⁰⁵ Bröckling 2007 – Bröckling 2000

¹⁰⁶ Voß/Pongratz 1998: S. 131.

¹⁰⁷ Schmidt, Marie: *Hört die Signale*, in: *Die ZEIT*, Nr. 9 (22.02.2018), S. 46.

¹⁰⁸ Reckwitz 2017: S. 204.

¹⁰⁹ Siehe dazu ausführlich: Bernard, Andreas: *Komplizen des Erkennungsdienstes. Das Selbst in der digitalen Kultur*, Frankfurt a. Main 2017, insbes. Kapitel 1: 'Profil': Karriere eines Formats, S. 7-46.

¹¹⁰ Bernard 2017: S. 30. Siehe auch: Bernard, Andreas: *Zasterfahndung*, in: *Die ZEIT*, Nr. 4 (18.01.2018), S. 64.

¹¹¹ Reckwitz, Andreas: *die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, S. 15.

¹¹² Bröckling 2004

¹¹³ Bröckling 2004: S. 242-243.

ahme von Ratgeberliteratur und Persönlichkeitscoaching, korrespondiert mit den Anforderungen an das zeitgenössische Subjekt, individuell und zugleich marktkompatibel zu sein und impliziert die Eigenaktivität und -verantwortung für das Gelingen der Selbstökonomisierung.

Gezähmte Kreativität, welche lösungsorientiert auf wirtschaftliche Probleme angewendet werden kann und welche zugleich maßvolle Singularisierung garantiert, ist neben kulturellem Kapital die zweite wichtige Ressource in der spätmodernen Gesellschaft. Dieser sind neben der Prämierung des Singulären und Affektiven auch die Orientierung am Ästhetischen und Kreativen eingeschrieben. Dabei bezieht sich Kreativität „hier weniger auf das Herstellen von Dingen, sondern auf die Formung des Individuums selbst.“¹¹⁴ Die Figur des_der Arbeitskraftunternehmers_Arbeitskraftunternehmerin versinnbildlicht die Anforderung, vom_von der passiven Arbeiter_in zum_zur aktiven Gestalter_in zu werden: Kreativität kann von daher als *must-have* des_der erfolgreichen spätmodernen Arbeitnehmers_Arbeitnehmerin beschrieben werden.

Mit selektivem Blick auf die Geschichte der gegenwärtigen Arbeitsgestaltung,¹¹⁵ sei auf den Strukturwandel der Industrieökonomie hin zu einer Wissens- und Kulturökonomie, der in den 1970er Jahren starke Dynamik erfährt, verwiesen. Zentral hierfür sind der *Rise of the Creative Class*¹¹⁶ sowie die zeitparallelen Innovationen im Bereich der Digitalisierung. So findet eine sukzessive Abkehr von der Herstellung massenindustrieller (Funktions-)Güter und eine Hinwendung zu symbolproduzierenden Tätigkeiten statt. Diese neue Kulturindustrie¹¹⁷ verlangt eine_n idealtypisch kreative_n und unternehmerische_n sowie teamfähige_n und eigenverantwortliche_n Arbeitnehmer_in. Das primäre Arbeitsformat ist dabei das Projekt. Auf der Basis von flachen Hierarchien sollen die Mitarbeiter_innen dort zielorientiert ihre spezifischen Profile einbringen und in Form von selbsterfüllender Kooperation doppelte Befriedigung (hinsichtlich des Unternehmens und des individuellen *Self-growth*¹¹⁸) schaffen. Ungeachtet der branchenspezifischen Ausrichtung des Projekts lässt sich dieses

¹¹⁴ Reckwitz 2012: S. 12.

¹¹⁵ Zur Vertiefung der spätmodernen Ökonomie: Reckwitz 2006 (S. 500-527) und 2017 (S. 111-179 sowie 181-223)

¹¹⁶ Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class. And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York 2000.

¹¹⁷ Reckwitz (2006, S. 500) ordnet diesem Oberbegriff die Bereiche von „Beratung, Informationstechnologie, Design, Werbung, Tourismus, Finance, Unterhaltungsindustrie, Forschung und Entwicklung“ zu. Ferner seien an dieser Stelle noch die Sektoren Erziehung und Ernährung zu ergänzen.

¹¹⁸ In Anlehnung an Reckwitz (2006: S. 532) wird „Self-growth wird hier nicht im Sinne der Entfaltung eines bereits vorgefundenen Potentials, der konsequenten Durchführung eines Lebensplans verstanden, sondern bezieht sich auf eine Subjektstruktur, die `immer in Bewegung bleibt`, die sich ihrer `Authentizität` über `neue Erfahrungen` [jew. sic!] versichert.“

als zeitbasierte Tätigkeit mit bestenfalls (im-)materiellem Ergebnis beschreiben. Entgegen der industriellen, hierarchischen Arbeitsteilung sind die spätmodernen Projektmitarbeiter_innen oftmals in den gesamten Schaffensprozess involviert. So lässt sich ein Wandel der Entstehungskette von Produzent_in und Produkt zunehmend in die von Autor_in beziehungsweise Künstler_in und Werk beobachten.¹¹⁹

Dennoch steht die Verzahnung von Ökonomie und Kultur gegenwärtig nicht auf der Schwelle der Realisierung des Beuys'schen Diktums, dass jeder Mensch zum_zur Künstler_in befähigt sei. Zwar trägt die Kulturökonomie das Kreativitätsdispositiv in zahlreiche Lebensbereiche und mag bisweilen einen einschlägigen *Habitus*¹²⁰ befördern, doch verankern sich in der Gesellschaft langfristig andere – verwandte – Identifikationsfiguren im kollektiven Streben nach gelungener Subjektivierung. Das romantische oder gegenkulturell konnotierte Selbstverständnis als Künstler_in, welches im Zuge des Kreativitätsdiskurses eine gewisse Profanisierung erfährt, findet lediglich als Nebentätigkeit Eingang in diverse Normalbiografien.¹²¹ Auf professioneller Ebene hingegen, auf welcher sich das Schöpferische und das Ökonomische idealerweise durchdringen, erscheint die Begriffsperson des_der singulären und autonomen Künstlers_Künstlerin als zunehmend überholt.¹²² Angesichts der Normalisierung der Kunst zeigt sich, dass die Figur des_der Künstlers_Künstlerin, welche lange Zeit außerhalb der gesellschaftlichen Normalität situiert war, Inklusion erfahren hat. Der_die ehemalige Kritiker_in der herrschenden Verhältnisse ist nun sogar nicht mehr nur eine eingemeindete Habitusform unter vielen, sondern in seinem_ihrem Dasein als Realperson oftmals eher

¹¹⁹ Reckwitz 2017: S. 117.

¹²⁰ Zur Vertiefung: Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. Main 1970, Kap. 4, S. 125-158. – Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt a. Main 1987, Buch I., Kap. 3, S. 97-121. – Lenger, Alexander/Schneickert, Christian/Schumacher, Florian (Hg.): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven, Wiesbaden 2013.

¹²¹ Gemeint seien an dieser Stelle neben der Kreativitätsmaxime am Arbeitsplatz, die freizeitliche Belegung von einschlägigen Kursen und Workshops sowie der zunehmend routinisierte Umgang mit bild- und tongebenden Medien, wie exemplarisch das ubiquitäre Fotografieren und Filmen via Smartphone. Diese Praktiken ermöglichen situative Gefühle von mitunter eigener kreativer Schöpfungskraft, Subversion, Autonomie oder Innovationsvermögen.

¹²² Daraufhin allerdings von einer Renaissance des arbeitsteiligen Großateliers zu sprechen mag gegenwärtig noch zu gewagt sein, selbst wenn sich hierfür einschlägige Beispiele anführen ließen, wie beispielsweise Jeff Koons, Ólafur Elíasson oder Ai Weiwei. Eine deutliche Tendenz zur Auftragskunst, wie sie Rauterberg (2015: S. 16) konstatiert, beschreibt Peter Dittmar auch noch im Jahr 2019 als anhaltend: Dittmar, Peter: Die Fließbandkünstler, in: Die ZEIT, Nr. 19 (02.05.2019), S. 26. Zur Vertiefung der gegenwärtigen Rollen des_der Künstlers_Künstlerin siehe exemplarisch: Die Beiträge von von Bismarck, Krieger, Lange, Mader, Fastert und Gelshorn, in: Fastert/Joachimedes/Krieger 2011. – Salmon, Naomi Tereza: Als ich Künstler war oder: Von der Zähmung und Professionalisierung einer mythischen Freiheit oder: der Künstler als Arbeiter, Onlinepublikation 2013 (Diss.).

ein_e prekär beschäftigte_r Arbeitskraftunternehmer_in im Dienst der Kultur-, Werte- und Wohlfühlökonomie.¹²³

Vor dem Hintergrund der oben erwähnten zunehmenden Transformation des_der Produzenten_Produzentin zum_zur Autor_in tritt mit Blick auf die „zweite Reihe“ hinter dem_der Kunstschaaffenden eine in der Gegenwart adaptivere Affizierungsfigur in Erscheinung: der_die Kurator_in. Diese_r bildet den Fluchtpunkt der spätmodernen Anforderungen eines unternehmerischen und zugleich kreativen Subjekts. In der Praxis vereint das Kurator_innenwesen das Paradoxon von wirtschaftlichem Management und künstlerischem Arrangement zu einem sinnlichen Konsumgut. Die Arbeit, das (Ausstellungs-)Projekt, übersteigt bestenfalls die Grenzen des Kunstfeldes, wodurch der_die Kurator_in eine gesamtgesellschaftliche Prämierung durch den erfüllten „`Instrumentalitäts-Deal‘ [sic!]“¹²⁴ erfährt. Darüber hinaus versteht sich der_die Kurator_in gegenwärtig weniger als selbstlose_r Neuarrangeur_in von Beständen, sondern schöpft die Möglichkeit, seiner_ihrer „kuratorischen Konzeption einen eigenständigen Rang zu verleihen“¹²⁵ zunehmend aus. Das von Harald Szeemann zu Beginn der 1970er Jahre geprägte Berufsbild des *geistigen Gastarbeiters* besitzt bis in die oder womöglich insbesondere in der Gegenwart eine hohe Attraktivität. So werden aus Ausstellungen kanonische „Werke“ und aus den Dienstleister_innen „Superkurator_innen“ – analog zu wenigen ausgewählten „Künstlerstars“¹²⁶.

Ungeachtet des Status als frei respektive festangestellt, beschreibt das Berufsprofil des Kurators zwei Aufgaben. Die primäre Tätigkeit lässt sich als das „Verfahren des Auswählens, Zusammenstellens, Ordnen und Präsentierens“¹²⁷ beschreiben. Sekundär ergibt sich aus der ersten Praxis des Kompilierens die Auflage beziehungsweise das Privileg der Bedeutungstiftung. Dies impliziert auch die Bestimmung „über die jeweilige Position im Feld und im aktuellen Diskurs.“¹²⁸ Diese Berufsbeschreibung lässt sich vom Spezialfeld der Kunst gut auf die gegenwärtige kulturökonomisierte Gesellschaft hin öffnen. Hierin erscheint der_die

¹²³ Siehe dazu vertiefend: Rauterberg 2015.

¹²⁴ Nach Reckwitz (2017: S. 367) besagt der arbeitsweltliche Begriff des „`Instrumentalitäts-Deal[s]‘ [sic!]“, dass „Aufwand und Ertrag [...] sich in der Balance“ befinden. In terminologischer Hinsicht sei ergänzend auf das „Leistungsprinzip“ bei Nachtwey (2016: S. 113) verwiesen: „Das Leistungsprinzip stellt eine Verbindung zwischen dem individuellen Aufwand und dem daraus legitim zu erwartenden Ertrag her und gibt Kriterien vor, wie dieser Ertrag bezüglich des Einkommens, der sozialen Position etc. auszusehen hat.“ Nachtwey, Oliver: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin 2016.

¹²⁵ Von Bismarck, Beatrice: *Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen*, in: Von Osten, Marion (Hg.): *Norm der Abweichung*, Zürich 2003, S. 81-98, S. 87.

¹²⁶ Das Prinzip der „Starifizierung“ (siehe Reckwitz 2017: S. 160) gebiert auch die öffentlichkeitswirksamen „Starliteraten und Stararchitekten, die Stardesigner und Schauspielstars, die Kunststars und Starköche, die Starmoderatoren etc., etc. und damit [...] die oberste Etage der *creative economy* [sic!].“ Reckwitz: 2017, S. 174.

¹²⁷ Von Bismarck 2003: S. 87.

¹²⁸ Von Bismarck 2003: S. 87.

Kurator_in in seiner_ihrer Funktion als Sozialfigur, zumal seine_ihre professionellen Tätigkeiten zur Alltagsroutine in der breiten Bevölkerung diffundiert sind. So findet die Figur des_der Kurators_Kuratorin in annähernder Reinform seine_ihre Entsprechung in dem_der spätmodernen, digital vernetzten *Influencer_in*¹²⁹. Diese bisweilen hauptberuflichen Trendsetter_innen, deren Fokus zumeist auf Gütern des „guten Lebens“ und eines wertegeleiteten Lebensstils liegt, richten sich gegenwärtig vorrangig an jüngere Generationen. Doch im Zuge der Normalisierung der Digitalität ist damit zu rechnen, dass die personalisierte Diskursprägung durch Influencer_innen in den sozialen Medien einen gesamtgesellschaftlichen Aktionsradius erreichen wird.

Neben der exklusiven Befähigung der Bedeutungsstiftung findet auf der Ebene der Subjektivierung die primäre Tätigkeit des_der Kurators_Kuratorin – das Arrangieren – Eingang in die breite Praxis der Singularisierung. Unter dem Slogan „*Pick’n’mix*“¹³⁰ steht es nun prinzipiell allen gesellschaftlichen Akteur_innen frei, sich selbst kuratorisch zu betätigen und das eigene Leben als singulär und begehrenswert auszustellen. Zwar bleibt die Selbstwerdung als souveräne_r Kosmopolit_in womöglich ein Charakteristikum der neuen Mittelklasse¹³¹ sowie der Oberschicht. Das Prinzip der entgrenzten Kultur, der „globale[n] *Hyperkultur* [sic!]“¹³², ermöglicht es allerdings per se allen Schichten, sich diverse Kulturgüter und Habitusformen anzueignen. So setzt eine gegenseitige Vermischung die Klassifizierungen von vermeintlich *high & low* in zahlreichen Lebensbereichen (Kleidung, Sprache, Ernährung, Freizeitverhalten) im Idealfall außer Kraft.¹³³

¹²⁹ Siehe dazu exemplarisch: Buhl, Marius: Sie ändert das Leben, in: Die ZEIT, Nr. 38 (12.09.2019), S. 76-77. –Baurmann, Jana Gioia: Bücher mit sieben Siegeln, in: Die ZEIT, Nr. 21 (17.05.2018), S. 25. – Nieberding, Mareike/Stephan, Björn: Die Einfluss-Reichen, in: Die ZEIT, Nr. 13 (22.03.2018), S. 15-17. – Baurmann, Jana Gioia: Du bist sooo süß!!!, in: Die ZEIT, Nr. 3 (12.01.2017), S. 30.

¹³⁰ Nederveen Pieterse, Jan: Hybridität, na und?, in: Allolio-Näcke, Lars/Kalscheuer, Britta/Manzeschke, Arne (Hg.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz, Frankfurt/New York 2005, S. 396-430, S. 399.

¹³¹ Vertiefend zur Entwicklung der neuen Mittelklasse, siehe: Reckwitz 2017, insbes. Kap. V.

¹³² Reckwitz 2017: S. 17.

¹³³ In der Lebensrealität finden sich beispielsweise im Bereich der Sprache oder der Habitusformen durchaus Belege für kulturelle Durchdringungen der Klassen. In ihrer Gesamtheit jedoch zementieren die Einkommens- und Bildungsunterschiede beziehungsweise das finanzielle und kulturelle Kapital die Segregationstendenzen der Gesellschaft. Zur Vertiefung siehe Reckwitz’ „Tableau der spätmodernen Klassen und ihrer Relationen“ (2017: S. 363-370).

I.1.2 Intimbeziehungen

„Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität [...]. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, daß wir ihn selbst verabscheuen.“¹³⁴

148 lindgrüne, vornehmlich rechteckige Papiere verschiedener Größe spannen sich über mehrere Wandmeter Ausstellungswand. Diese sind schwarmartig in zentimetergroßen Abständen angeordnet und scheinen in einer unabgeschlossenen Expansion befindlich. Das Konstruktionsprinzip dieser Arbeit *Blind self-portrait walking backward until I hit my double humming to my ear 'destroy, destroy!'*, 2013, welche je nach Örtlichkeit andere Ausformungen annehmen kann, beschreibt der mexikanische Künstler Abraham Cruzvillegas als „*autoconstrucción* [sic!]“¹³⁵. Damit rekurriert er auf die unabgeschlossenen Bauprozesse der Häuser in seinem Aufwachsen in Mexico City. Diese individuellen Eigenheime seien in einem unablässigen Selbst(aus)bau begriffen gewesen, welcher sich je nach Familiensituation und Materialverfügbarkeit richtete.¹³⁶ Eine ähnliche Selbstkonstruktion bildet auch diese Variante seiner *Blind self-portraits*, welche Cruzvillegas seit mehreren Jahren in unterschiedlichen Ausführungen schafft. Grundlegend für diese Arbeiten ist die Übermalung von „Dokumente[n] aus dem Alltag des Künstlers wie Fahrkarten, Briefumschläge, Servietten, Rechnungen, Flyer, Ansichtskarten, Fotos oder Zeitungsausschnitte“¹³⁷. Gemeinsam bilden die hier hellgrünen Papiereinheiten ein vielteiliges Netzwerk, welches auf den Künstler rückverweist. Anhand des Distributionskontexts der Papiere wird deutlich, dass sie stets von sozialen Begegnungen zeugen. Seien es Korrespondenz oder Verweise auf in Gesellschaft verbrachte Zeit oder genossenes Essen; die Papierstücke, so die These im Vorliegenden, beschreiben ein Tableau Cruzvillegas' zwischenmenschlicher Kontakte. Damit wird deutlich, dass die *autoconstrucción* zwar einerseits ein vom Künstler selbst arrangiertes Werk, eine Selbsterzählung, bedeutet. Andererseits beschreibt sein *Blind self-portrait* das Netzwerk der sozialen Umstände, welches Cruzvillegas formt und über seine Identität mitentscheidet.

¹³⁴ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. Main 1990, S. 11.

¹³⁵ Cruzvillegas, Abraham: *Autoconstrucción*, in: Abraham Cruzvillegas. *Autoconstrucción: The Book*, Ausstellungskatalog REDCAT Los Angeles, hg. von Karen Jacobson, Los Angeles 2009, S. 14, ebd.

¹³⁶ Cruzvillegas 2009: S. 14.

¹³⁷ Schleifenbaum, Lea: Abraham Cruzvillegas, in: *Ich*, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt, hg. von Martina Weinhardt und Max Hollein, Köln 2016, S. 38.

Um sich dem Netz von „Intimbeziehungen“¹³⁸ zu nähern, welches Cruzvillegas anhand von übermalten Papierstücken vergegenwärtigt, wird an dieser Stelle ein scheinbarer Umweg eingeschlagen und zunächst auf die paradox anmutende enge Beziehung zur Begriffsperson des *der Fremden* eingegangen.

Denn entgegen der Vorstellung, dass der *die Fremde* einen diametralen Gegensatz zum eigenen Selbst darstellt, ist er vielmehr konstitutives Element der eigenen Subjektivierung. Darauf aufbauend sei bemerkt, dass Fremdheit keine Eigenschaft, sondern vielmehr ein Verhältnis darstellt: Als „fremd“ kann nur erachtet werden, was sich in Relation zum eigenen Bekannten und Vertrauten gegenläufig erweist. Dieses Unbekannte behält diesen Status so lange, bis es verstanden beziehungsweise vertraut gemacht worden ist.¹³⁹ Dann nämlich verschwinde die Fremdheit, wie Yoshiro Nakamura konstatiert: „Ich habe mich mit ihm vertraut gemacht, es kennengelernt in meinen Horizont eingegliedert. Das verstandene Fremde ist nichts Fremdes mehr, die Fremdheit ist von ihm abgeglitten“¹⁴⁰. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Fremdheit nur als transitorischer Übergang, als „eine überwindbare Distanz“¹⁴¹ an dessen Ende nicht mehr ein Fremder, sondern nur noch ein *Anderer* steht.

Doch auch in vertraut Gewordenem blitzen stets Momente des Unverstandenen, des Fremdartigen auf. Somit ist Fremdheit nicht nur als Relation, sondern auch als dynamische Situation zu begreifen. Die Überlegungen vom *inhärenten Fremden* von Julia Kristeva respektive dem *Unheimlichen* von Homi K. Bhabha in Anschluss an Sigmund Freud, verweisen auf die lebenslange Reflexion des Selbst. Damit korrespondieren diese Ansätze mit dem Konsens der zeitgenössischen Geistes- und Sozialwissenschaften, dass Selbstwerdung ein unabgeschlossener Prozess ohne definite Zielerreichung ist. Zwar mögen individuelle Wertvorstellungen Selbstziele imaginieren, einen Endpunkt erlangt die Selbstwerdung allerdings erst im letalen Zustand.

Bis zu diesem Moment des Todeseintritts ist es entwicklungspsychologisch betrachtet nicht nur eine gängige Routine, sondern auch eine Ressource, sich aus dem Modus des Bekannten herauszuwagen und sich selbst gegenüber anders zu werden. Diese Impulse werden

¹³⁸ Reckwitz 2006: S. 57. Im folgenden Kapitel werden sämtliche rein private Beziehungsformen, im Gegensatz zu ökonomischen oder politischen Verbunden, als „intim“ aufgefasst. Einen Grenzfall markiert die Gruppe der Arbeitskolleg_innen, die sozialen Kontakte am Arbeitsplatz, welche jedoch hierbei unter die beruflichen und nicht-intimen Beziehungen gezählt wird.

¹³⁹ Siehe dazu anschaulich die Zählung des Fuchses (Kap. XXI), in: De Saint-Exupéry, Antoine: *Der Kleine Prinz*, Köln 2015 [1943], S. 65-71.

¹⁴⁰ Nakamura, Yoshiro: *Xenosophie. Bausteine für eine Theorie der Fremdheit*, Darmstadt 2000, S. 13.

¹⁴¹ Nakamura 2000: S. 13.

durch den Kontakt zu nicht-selbstidentischen Menschen, sprich zu Fremden respektive Anderen, befeuert. Erst durch die Beziehungsaufnahme zu einem Gegenüber können die Relationen von „sich“ und „fremd/anders“ erfahren und modifiziert werden. Denn „[l]äßt man sich auf jenen irritierenden Reflex der Fremdheit an der Schwelle zum anderen ein, so wird das Eigene selbst zu einem Reflex, es verfremdet sich selbst aufgrund seiner Infragestellung zusehend zu einem irritierenden Gegenstand der Betrachtung. Die Reflexion des Eigenen ist der Reflexion des Fremden inhärent, was nicht weiter verwundert, wenn Fremdheit eine Relation ist, die das Eigene mit einschließt, ja vom Eigenen bestimmt wird.“¹⁴² Für dieses von Nakamura beschriebene Austarieren von Fremd- und Eigenwerden ist die Qualität der jeweiligen Intimbeziehungen sekundär: Unabhängig ob positiv oder negativ affizierend sowie ob Indifferenz auslösend, stets findet eine Selbstpositionierung einem Anderen gegenüber statt und trägt zu einer Vergegenwärtigung und Neuverhandlung des Eigenen bei. Ähnlich zu Louis Althusser's Konzept der *Anrufung*¹⁴³ ist es stets der_die Andere, welcher uns erst zu einem Subjekt und schließlich zu unserem eigenen Subjekt, einem reflexiven Selbst, macht. Mit anderen Worten, Beziehungen nach außen vergegenwärtigen Beziehungen nach innen und aktivieren das „reflexive Selbst“¹⁴⁴ gegenüber dem „intentionale[n] Ich“¹⁴⁵.

Nach den Ausführungen zum Fremden wird als zweite Komponente in der Beschreibung des Felds der Intimbeziehungen auf die „postsoziale[n] Beziehungen“¹⁴⁶ zu subjektivierten Artefakten eingegangen. Unter diesem Terminus werden im Folgenden sowohl belebte als auch unbelebte „Zeitgenossen“ gezählt, deren Gemeinsamkeiten darin bestehen, dass sie über Binnenkomplexität und Entwicklungsfähigkeit verfügen sowie eine gewisse Eigentätigkeit aufweisen. Diese punktuell autonom agierenden Artefakte können von ihrem Gegenüber Subjektstatus erhalten. Im analogen Zeitalter hatte dies beispielsweise auf Haustiere zugegriffen, während mit der zunehmenden Technisierung in den 1990er Jahren trotz apparat-

¹⁴² Nakamura 2000: S. 14.

¹⁴³ Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung), in: Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Positionen, Hamburg 1977, S. 108-153, insbes. S. 130-149. – Zur Vertiefung siehe: Charim, Isolda: Der Althusser-Effekt. Entwurf einer Ideologietheorie, Wien 2002, S. 139-161. – Krischek, Caroline/Müller, David/Rettenbacher, Clemens A.: Irritationen im Verhältnis imaginärer Körper und staatlich organisierter Subjektkonstitution, in: Haberler, Helga u.a. (Hg.): Que(e)r zum Staat. Heteronormativitätskritische Perspektiven auf Staat, Macht und Gesellschaft, Berlin 2012, S. 170-187, insbes. S. 175-178.

¹⁴⁴ Rudolf 2013: S. 71.

¹⁴⁵ Rudolf 2013: S. 63.

¹⁴⁶ Knorr Cetina, Karin: Postsoziale Beziehungen: Theorie der Gesellschaft in einem postsozialen Kontext, in: Bonacker, Thorsten/Reckwitz, Andreas (Hg.): Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart, Frankfurt a. Main 2007, S. 267-300, S. 267.

hafter Phänomenologie auch scheinbar lebendige Tiere – wie Tamagotchis oder Furbies – in diesen Stand erhoben werden konnten. Eine Steigerung erfolgte Ende der 2000er Jahren durch die flächendeckende Einführung des Smartphones, welches in der Regel zwar nicht unmittelbar als Person erachtet, zu welchem jedoch eine humanoide Bindung bestehen kann. Die gegenwärtige Zuspitzung der Entwicklung liegt bei „Personen“ wie Siri oder Alexa, die, mit künstlicher Intelligenz ausgestattet, körperlose menschliche Anwesenheit suggerieren und sich in Interaktion mit ihrem_ ihrer Gesprächspartner_in fortbilden können.

Entgegen der landläufigen Propagierung der sozialen Vereinsamung und der emotionalen Isolierung – einer *De-Sozialisierung*¹⁴⁷ – des Menschen in der Spätmoderne, haben sich diese subjektivierten Artefakte beziehungsweise diese „neue[n] alternative[n] Formen der Selbst- und Fremdbindung“¹⁴⁸ nicht nur etabliert, sondern sich gar standardisiert. Gerade hinsichtlich der digitalen Medien, die – im Gegensatz zu Hauskatze und Furbie – keine attraktive taktile Oberfläche aufweisen, ist es nur auf den ersten Blick erstaunlich, wie viel emotionale Energie die Konsumenten in die mobilen Endgeräte beziehungsweise das gestaltlose Internet investieren.

Vor dem Hintergrund zweier paralleler Entwicklungen, der *menschlichen* De-Sozialisierung durch die intensive Singularisierung einerseits, und der Expansion der Objektwelt durch die Kulturökonomie andererseits,¹⁴⁹ lässt sich die Erstarkung von „Objekt-Relationen als soziale Formen“¹⁵⁰ plausibel machen. Es handelt sich dabei nicht um eine generelle Verarmung des sozialen Miteinanders, sondern vielmehr um eine Verlagerung der Emotionalität von einer unmittelbaren Mensch-Mensch-Relation zu einer Mensch-Ding-Relation beziehungsweise zu einer *vermittelten* Mensch-Mensch/Avatar-Relation. Vor der drahtlosen (Total-) Vernetzung mussten außerberufliche Beziehungen bekanntlich entweder durch persönliche Treffen, Briefe oder Telefonate aufrechterhalten werden. Diese Art der Beziehungspflege beinhaltete in der Regel eine unmittelbare körperliche Erfahrung des_ der Anderen – die Interaktion bei der direkten Begegnung, die Handschrift im intimen Brief¹⁵¹ oder das Timbre

¹⁴⁷ Knorr Cetina, Karin: Umriss einer Soziologie des Postsozialen, in: Pahl, Hanno/Meyer, Lars (Hg.): Kognitiver Kapitalismus. Soziologische Beiträge zur Theorie der Wissensökonomie, Marburg 2007, S. 25-39, S. 29.

¹⁴⁸ Knorr Cetina 2007b: S. 29.

¹⁴⁹ Zur Vertiefung, siehe: Reckwitz 2017.

¹⁵⁰ Knorr Cetina 2007a: S. 268.

¹⁵¹ So erlaubt die Handschrift die Wiederkehr beziehungsweise die Präsenz des Körpers des Absenders wie Christiaan Lucas Hart Nibbrig bemerkt: „Getipptes und gedrucktes löscht, was sich sonst körpersprachlich aufs Papier überträgt: durch den Nach-Druck der Feder, die Weise, wie man den weißen Raum betritt und wieder aus ihm abtritt, die Gangart der Lettern, den Rhythmus. Im Rhythmus vor allem scheint sich der Schreiber in der maschinell von ihm abgetrennten Schrift körperlich noch mitzuteilen, durch den Körper des Lesers: Atemzüge, Stauung, Stockung, Fluß.“ Hart Nibbrig, Christiaan Lucas: Die Auferstehung des Körpers im Text, Frankfurt a. Main 1985, S. 17-18.

der Stimme in der Leitung. Nichtsdestoweniger ermöglichen die digitalen Kontaktmedien wie Smartphones oder das Internet durch SMS, E-Mails oder Chats auch die Aufrechterhaltung von persönlichen Beziehungen; womöglich in Echtzeit und nicht minder intensiv. Allerdings erfolgen diese Kontaktaufnahmen körperlos, sprich ohne Spuren des leiblichen Gegenübers, dessen Merkmale sich nun höchstens noch im Schreibduktus oder durch eine signifikante Verwendung von Codes (Emoticons, Akronyme o.Ä.) ausdrücken. Diese spurlosen Formen von Beziehung werden gemeinhin als Zeichen der Entfremdung und der Desozialisierung erachtet. Doch ist der empfundene relationale Mangel, wie oben angedeutet, vielmehr auf unmittelbare zwischenmenschliche Beziehungen hin signifikant. Dabei stellt gerade die Abnahme der Intensität von lebenswirklichen Freundschaften – angesichts beispielsweise der Fülle von „Freunden“ in den sozialen Netzwerken – eine *Bereicherung* für das *singuläre* Subjekt dar: Neben der Wahrung der Autonomie durch unverbindlichen Verbindungen, erweisen sich diese *schwachen* Beziehungen wiederum als besonders *stark* an Informationen.¹⁵² Norbert Bolz legt in seinen Ausführungen zur „Social Computation“¹⁵³ dar, dass die Stärke schwacher Bindungen darin bestehe, dass Bekannte mehr und wichtigere Informationen böten als Freunde.¹⁵⁴ Somit erhöhe die intensive Pflege loser Beziehungen die soziale Diffusionskraft,¹⁵⁵ was exakt mit dem Aufmerksamkeitsstreben des spätmodernen Subjekts korrespondiert. So haben sich im Rahmen der „umfassenden Expansion der Objekt-zentrierten Umwelten“¹⁵⁶ die Vernetzungs- und Sozialisierungsmöglichkeiten im Sinne der *Akteur-Netzwerk-Theorie* der 1980er Jahre¹⁵⁷ um ein Vielfaches erhöht. Deren Hauptvertreter Bruno Latour, Michel Callon, Madeleine Akrich und John Law werben in ihren Theorien für eine Neubetrachtung von Sozialität als „keine von sich aus erklärbare Entität, keine eigene Sphäre“¹⁵⁸. Das Soziale sei nach Latour vielmehr ein „*Verknüpfungstyp* [sic!]“¹⁵⁹ zwischen nicht-sozialen Aktanten, welcher somit die Einbindung von dinghaften Aktanten in die vormals nur belebten Aktanten vorbehaltenen Beziehungsgefüge ermög-

¹⁵² Siehe dazu: Granovetter, Mark: The Strength of Weak Ties, in: American Journal of Sociology, Bd. 78/6 (1973), S. 1360-1380.

¹⁵³ Bolz, Norbert: Das Leben als Form, in: Kron, Thomas (Hg.): Hybride Sozialität – soziale Hybridität, Weilerswist 2015, S. 289-302, S. 296-302.

¹⁵⁴ Bolz 2015: S. 300.

¹⁵⁵ Bolz 2015: S. 300.

¹⁵⁶ Knorr Cetina 2007a: S. 277.

¹⁵⁷ Eine fundierte Grundlage hierzu bieten die Aufsätze in: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006.

¹⁵⁸ Laschewski, Julia: Vernetzte Lernkultur – Eine Perspektivenerweiterung durch die Akteur-Netzwerk-Theorie nach Bruno Latour, in: Dollhausen, Karin/Feld, C. Timm/Seitter, Wolfgang (Hg.): Erwachsenenpädagogische Kooperations- und Netzwerkforschung, Wiesbaden 2013, S. 171-184, S. 178.

¹⁵⁹ Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, [2010] 2014, S. 17.

licht. Damit ist das Subjekt der Spätmoderne vernetzter denn je und bildet off- wie online einen virilen Knotenpunkt innerhalb (s)eines singulären Beziehungsgeflechts.

Mit Blick auf die Beziehungen zu subjektivierten *digitalen* Artefakten ist die starke Anziehungskraft der *Interfaces* in Form von Displays zu betonen. Mittlerweile gilt das jeweils dazugehörige Objekt (das Smartphone, das Tablett, der – tragbare – Computer) als unverzichtbares Artefakt zur Alltags- beziehungsweise zur Lebensbewältigung. Diese Aktanten besitzen einen schillernden Charakter: So sind sie einerseits dinghafte Werkzeuge zur Kontaktaufnahme, ähnlich dem Festnetztelefon oder des frankierten Briefumschlags und stellen die Infrastruktur der Beziehungspflege dar. Gleichzeitig sind sie Konsumobjekte, welche Auskunft über den finanziellen und/oder kulturellen Status des Konsumenten geben. Darüber hinaus sind die genannten Geräte affektive „Wissensobjekte“¹⁶⁰, die im Gegensatz zu eindimensionalen Werkzeugen den unberechenbaren Charakter einer *black box* besitzen. Ferner tragen sie eine besondere Form des Eigenlebens nach außen: Genauso wie sie willkürlich anfangen können zu blinken oder zu vibrieren, vermelden sie konkrete Bedürfnisse wie das Aufladen, die befriedigt werden müssen. Diese semiotische Komponente und die Fähigkeit des lebenslangen Lernens via täglich zu verrichtender Updates oder der routinisierten Gesprächspraxis (Siri, Alexa¹⁶¹) attestieren dem Artefakt eine hohe Binnenkomplexität und „die Kapazität, unbeschränkt ‘entfaltbar’ [sic!] zu sein“¹⁶². Über die Eigenschaften der drei Objektkategorien Instrument – Ware – Wissensobjekt¹⁶³ hinaus erfüllen sie zahlreiche, ehemals exklusiv an belebte Aktanten adressierte Anforderungen. So stillen sie das Verlangen nach Nähe und Verbundenheit ihrer Benutzer_innen, bieten Foren und Echokammern für sämtliche emotionale Befindlichkeiten und dienen als nahezu stets verfügbare Spielgefährten und Vertreiber von Langeweile – je nach Akkustand und W-Lan-Zugang.

In der Summe sind die beschriebenen Mensch-Objekt-Relationen und die oftmals damit einhergehende Immersion in das Digitale somit keine beziehungsverneinenden Entwicklungen, sondern nur andere Formen der Sozialität, welche neu codiert, als postsoziale Beziehungen bezeichnet werden können. Charakteristisch ist für diese nun, dass „Objekte

¹⁶⁰ Knorr Cetina, Karin: Sozialität mit Objekten. Soziale Beziehungen in post-traditionalen Wissensgesellschaften, in: Rammert, Werner (Hg.): Technik und Sozialtheorie, Frankfurt/New York 1998, S. 83-120, S. 84, insbes. Kap. 4 und 5.

¹⁶¹ Cwiertnia, Laura: Meine unheimliche Mitbewohnerin, in: Die ZEIT, Nr. 14 (28.03.2018), S. 23-24.

¹⁶² Knorr Cetina 1998: S. 99.

¹⁶³ Knorr Cetina unterscheidet in ihren Schriften hinsichtlich der Objekte zwischen Waren, Instrumenten und Wissensobjekten. Diese Kategorisierung wird hier nur in Grundzügen übernommen und angesichts der technischen Weiterentwicklungen der Kommunikationsmedien modifiziert.

an die Stelle von Menschen als Interaktionspartner treten und traditionelle, über Interaktion vermittelte soziale Einbettungen ersetzen.“¹⁶⁴

I.1.3 Technologien des Selbst

*„Me, myself, and I, that's all I got in the end
That's what I found out
And it ain't no need to cry, I took a vow that from now on
I'm gonna be my own best friend.“*¹⁶⁵

Im Jahr 2012 verfolgt der Konzeptkünstler Ryan Gander das Projekt, jeden Tag ein Selbstporträt zu malen. Gander, für welchen die Malerei nicht das habituelle Ausdrucksmedium darstellt,¹⁶⁶ zeigt diese Bilder nicht öffentlich, sondern zerstört sie nach ihrer Fertigstellung. Stattdessen befinden sich nun die jeweiligen Einweg-Paletten, runde Glasscheiben, mit den verbliebenen Farbspuren im Ausstellungsraum, welche je nach Monat kompiliert werden. In Ganders einjähriger Serie *Self-Portrait* werden zweierlei Formen der Selbsttechnologie angesprochen. Zunächst tritt augenfällig die Selbstformung des Künstlers, welcher sich in der malerischen Selbstdarstellung trainiert, in den Fokus. Zum anderen wird ferner an die Selbsttechniken der Imagination und der Selbstreflexion sowie der Empathie der Betrachter_innen appelliert. Diese sehen sich angesprochen, anhand der Paletten Rückschlüsse auf die Selbstporträts Ganders zu ziehen. Die Farbreste dienen dabei als Orientierungshilfe, welche jedoch auch dazu verführt, beispielsweise Rückschlüsse auf die Psyche des Malers, das jahreszeitliche Wetter oder den örtlichen Entstehungskontext zu ziehen. Ungeachtet der konkreten Interpretation steht hierbei jedoch die Übung der Einfühlung im Vordergrund beziehungsweise die Verfeinerung der Technologien des Selbst, welche die Betrachtenden mit dem Künstler eint. So erweitert Gander, welcher von sich behauptet, sehr schlecht zu malen,¹⁶⁷ seinerseits nicht nur sein Können, sondern vollzieht auch eine für ihn neuartige mediale Selbsterkundung. Daraus resultiert seine konzeptionelle Arbeit *Self-Portrait*, wel-

¹⁶⁴ Knorr Cetina 2007b: S. 25-26.

¹⁶⁵ Auszug aus dem Lied *Me, Myself and I*, 2003 der Sängerin Beyoncé Knowles.

¹⁶⁶ Siehe dazu die Künstlerselbstäußerungen, in: Wright, Karen: In the Studio: Ryan Gander, artist, auf: Independent, pub. 04.08.2012: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/in-the-studio-ryan-gander-artist-8001264.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

¹⁶⁷ Siehe dazu die Künstlerselbstäußerungen, in: Gander/Wright 2012.

che wiederum die Selbsttechniken der Rezipierenden anregt, diese bestenfalls inspiriert und zu einer differenzierten Betrachtung schließlich auch ihrer selbst befähigt.

Die terminologisch auf Michel Foucault zurückzuführenden und von Gander in Form der Malerei eingesetzten „Technologien des Selbst“ ermöglichen es dem_der Einzelnen, „aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel sich so zu verändern, daß er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“¹⁶⁸ Diese Kontaktaufnahme des reflexiven Selbst kann besonders effektiv in drei Feldern beobachtet werden. Dabei handelt es sich nach Reckwitz um den Gebrauch von Kulturtechniken beziehungsweise Medien, um das Konsumverhalten sowie um die Beziehung zum eigenen Körper.¹⁶⁹ Die Fähigkeiten, welche sich das Subjekt in diesen Trainingsfeldern der Selbstformierung erarbeitet, dienen oftmals als Basiswerkzeuge für eine gelungene Subjektivierung in den Bereichen der Arbeit oder der Beziehungsgestaltung sowie als Motor hinsichtlich der eigenen physischen und psychischen Entwicklung.

Der Umgang mit Medien wurde in der vorliegenden Arbeit bislang vorrangig unter dem Aspekt der Beziehungsgestaltung mit anderen Menschen beziehungsweise mit humanoiden Aktanten betrachtet (siehe I.1.2). Im Hinblick auf die Herstellung eines Verhältnisses zu sich selbst ist die Anwendung spezifischer Techniken – Technologien, Artefakte, Handlungskonzepte – jedoch ebenfalls charakteristisch: „Dass es sich um Technologien des Selbst handelt, heißt nicht, dass diese Praktiken von interobjektiven (und intersubjektiven) Bezügen befreit wären, sondern dass der Umgang mit Artefakten dazu verwendet wird, um im `Innern´ [sic!] des Subjekts bestimmte kurzfristige oder langfristige Effekte zu erzielen oder um bestimmte kognitive oder emotionalen Kompetenzen aufzubauen.“¹⁷⁰ Ferner intendiert die Begrifflichkeit der Selbsttechnologie keine Praxis, welche in Abschottung und Einsamkeit stattfinden müsste. Der Schauplatz der Herstellung von Selbstreferenzialität kann ebenso in der Öffentlichkeit wie auch in Interaktion mit anderen befindlich sein, wie ihre „Zwecke der Bildung,

¹⁶⁸ Foucault, Michel: Technologien des Selbst, in: Martin, Luther H./Gutman, Huck/Hutton, Patrick H. (Hg.): Technologien des Selbst, Frankfurt a. Main 1993. S. 24-62, S. 26. Foucault bezieht sich in seinen Ausführungen auf die „`Sorge um sich selbst´ [sic!]“ (S. 28) der Spätantike.

¹⁶⁹ Die Praxis des *human enhancement* wird an dieser Stelle nicht berücksichtigt. Siehe dazu exemplarisch die Beiträge in: Borkenhagen, Ada/Brähler, Elmar (Hg.): Die Selbstverbesserung des Menschen. Wunschmedizin und Enhancement aus medizinspsychologischer Perspektive, Gießen 2012.

¹⁷⁰ Reckwitz 2006: S. 58.

des Kunstgenusses, der Selbstexploration, der Zerstreuung oder des Spiels“¹⁷¹ nahelegen. Entscheidend ist lediglich die autonome Kontaktaufnahme zum eigenen Selbst und dessen bewusste Reflexion in situ. Dabei ist auffallend, dass manche Selbsttechnologien, insbesondere im Zuge der technischen Weiterentwicklung in den Bereichen der Mikroelektronik und der Computer- und Telekommunikationstechnologie, dezidierte Phänomene ihrer Zeit hervorbringen: So kann beispielsweise das spätmoderne Subjekt im Zuge der Digitalisierung als navigierendes Subjekt, als *explorer*, beschrieben werden.¹⁷² Das Setting hierfür liefern die institutionalisierten Selbsttechnologien der Romantik und der bürgerlichen Moderne. So ist das Subjekt einerseits trainiert in den Kulturtechniken des Lesens und Schreibens, welche eine spezifische Innenorientierung und Konzentration auf das subjektive Empfinden prämiieren. Diese Ausrichtung vereint das spätmoderne Subjekt mit einer expressiven Außenorientierung, einem zunehmend individualästhetischen Konsum und dem souveränen Umgang mit medialer Fiktionalität. Die Synthese dieser beiden holzschnittartig¹⁷³ zusammengefassten Arten von Selbstreferenzialität vormaliger Stadien der Moderne beschreibt die widersprüchliche Binnenverfassung des spätmodernen Subjekts. So oszilliert dieses „zwischen der Selbst- und Innenorientierung des Erlebens und der Fremdorientierung der marktförmigen Stilisierung für andere; zwischen einer dezentrierten Haltung des Experimentalismus und einem rezentrierten Subjekt der moderierten Wahl.“¹⁷⁴ Doch gerade die Haltung des wendigen Navigators, welche sich von der kuratorischen realweltlichen Lebenspraxis bis hinein ins virtuelle *exploring* erstreckt, verhindert ein Auseinanderbrechen des reflexiven Selbst. Die mittels der Technologien des Selbst bestenfalls gut trainierten Fähigkeiten der Anerkennung der eigenen Hybridität und der Toleranz des inhärenten Sowohl-als-auch, lassen die widersprüchlichen Anforderungen des spätmodernen Lebensstils nicht zur Pathologie des Einzelnen werden.

Zentral für die Begriffsperson des _der spätmodernen Navigators_ Navigatorin ist der Handlungsmodus des Auswählens. Gefördert durch technische Revolutionen und globale Vernetzungen nähert sich sein Selektionsvermögen scheinbar an das utopische Telos der „unbegrenzten Möglichkeiten“ an. So bieten sich in der Realwelt zahllose Optionen der Selbstin-

¹⁷¹ Reckwitz 2006: S. 59.

¹⁷² Zu den digitalen Praktiken des spätmodernen „Computer-Subjekt[s]“ (S. 574) siehe: Reckwitz 2006: S. 574-584.

¹⁷³ Ausführlich zu den Subjektkulturen der bürgerlichen Moderne/Romantik und der organisierten Moderne, siehe: Reckwitz 2006: Kap. 2 und 3.

¹⁷⁴ Reckwitz 2006: S. 557.

senierung, des individualästhetischen und maßgeschneiderten Konsums¹⁷⁵ sowie der individuellen Zurichtung des eigenen Körpers mittels Sport, Ernährung, Meditation, Chirurgie, Tätowierung und Kosmetik. Parallel dazu werden in der virtuellen Welt des Internets nicht nur das *exploring*, sondern auch das *surfing* habitualisiert und die individuellen Pfade mittels Cookies nachvollziehbar gemacht. Einschränkend ist zu konstatieren, dass diese analoge wie digitale Lebensführung der permanenten und ubiquitären Wahl jedoch nicht allseits als *Wahlfreiheit* verstanden werden kann. Denn genauso wie das Streben nach Autonomie und Entgrenzung, das mit Rainer Funk gesprochene „Doping der Seele“¹⁷⁶, zur isolierenden Obsession werden kann, können die neoliberalen Imperative von Selbstverantwortung und -verwirklichung Versagensängste und Zwangslagen befördern.¹⁷⁷

Ungeachtet der individuellen Ausprägungen der Routine von Wählen und (Neu-) Entscheiden kann das spätmoderne Subjekt nun als aktiv und kreativ in der Gestaltung seines Selbst beschrieben werden. Es weist sich durch eine hohe semiotische Kompetenz hinsichtlich seiner Selbstinszenierungen aus und besticht durch marktförmige Unterscheidbarkeit. Diese Fähigkeiten resultieren aus einer sorgfältigen Selbstexploration, die weniger einem narzisstischen Impetus als vielmehr einer Logik der eigenen Kommodifizierung zugeschrieben werden kann. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Forderung von Eva Egermann mit ihrem Blick auf das zeitgenössische Kunstfeld, als anschlussfähig für das spätmoderne Subjekt im Allgemeinen. So verlangt sie ein Nachdenken „über den künstlerischen Subjektstatus im ‘fitten’ [sic!] Neoliberalismus und Kunstsystem, zwischen multifunktional einsetzbarer künstlerischer Ich-AG oder Supercrip, Body Issues, Arbeitsverhältnissen und dem Wunsch nach Kollektiven“.¹⁷⁸ Gerade letzteres bleibt trotz ubiquitärer Partikularisierung und der Losung der „unverbindlichen Gebundenheit“ eine Grundfeste für die Sozialisierung des spätmodernen Subjekts, wie abschließend kurz skizziert werden soll.

Anders als in der (vor-)modernen nativen Herkunftsfamilienkonstellation, in der Hierarchien und Erwartungen bisweilen als unumstößlich und einengend empfunden wurden, ist das spätmoderne Beziehungsnetz des positiv singulären Subjekts ein flexibles Gespinst. Mittels

¹⁷⁵ Im Rahmen der Kulturökonomie gewinnen das Nischenprodukt, die *limited edition* oder die individuelle Sonderanfertigung an Wert. Ferner verfügen *mass customized* Produkte, wie sie Unternehmen wie MyMuesli, Ritter Sport, Lego A/S oder Vans ihren Kunden offerieren, über hohen Affizierungsgrad.

¹⁷⁶ Funk 2011

¹⁷⁷ Interessant hierzu Nachtweys (2016) Ausführungen zu den Auswirkungen der „radikalisierten Chancengleichheit“ (S. 111): S. 111-114.

¹⁷⁸ Egermann, Eva: Verwandelte Welten ohne Wunden. Über Crip, Pop- und Subkulturen, soziale Bewegungen sowie künstlerische Praxis, Theorie und Recherche, in: Fleischmann, Alexander/Guth, Doris (Hg.): Kunst, Theorie, Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung, Bielefeld 2015, S. 175-185, S. 178.

der expandierenden Technologien des Selbst wird es dem Subjekt möglich, sich als ein Konglomerat aus spezifischen Interessen und Nischenbegabungen zu begreifen: Da dieses im Idealfall seiner Selbstexploration nicht danach strebt, sich selbst zu vereindeutigen und sich stattdessen darin übt, die inhärenten „Widersprüche nicht zu applanieren“¹⁷⁹, stehen dem spätmodernen Subjekt zahlreiche Anschlussmöglichkeiten an bestehende sowie an sich erst formierende Gemeinschaften offen. Während neben der Herkunftsfamilie klassische Gemeinschaftsformen wie der Sportverein oder die meist milieuhängige *peer group* fortbestehen, entwickeln sich parallel dazu zahlreiche Neogemeinschaften, die sich auf spezifische Identitätsfacetten gründen. Dabei kann eine grundsätzliche Tendenz zur Spezifizierung ehemals breiter Kollektive wie der Religion oder der Politik beobachtet werden.

Von seinen Implikationen des Zwangscharakters und des Totalitätsanspruchs zunehmend befreit, ist das Kollektiv nun in den Wahlhabitus des selbstreflexiven und navigierenden Subjekts eingegangen. Diese Nivellierung erlaubt nun eine simultane Teilhabe an mehreren – bisweilen auch einander opponierenden – Interessensverbänden. Zwar erheben letztere *situativ* den Anspruch auf Exklusivität und Distinktion, spannen jedoch keinen vereinheitlichenden Schirm über die Lebensrealitäten und Biografien der Einzelnen.¹⁸⁰ Das momentane Aufgehen in der Gemeinschaft – der *flow* in der Teamarbeit ebenso wie die Ergriffenheit beim freizeitlichen Konzertbesuch – steht nicht im Widerspruch zu einer autonomen Lebensführung als Individuum. Kollektive Identität, welche vom_von der Einzelnen additiv zum reflexiven Selbsterleben bestritten werden kann, ist vielmehr als eine weitere homologe Identitätsfacette zu begreifen. Gerade im Hinblick auf digitale Neogemeinschaften wird deutlich, wie die jeweiligen Lebensumstände zugunsten einer spezifischen Neigung in den Hintergrund treten und diese zugleich nur eine Facette der Existenz des Einzelnen darstellt.

Doch das Vermögen der Eigenaktivität und -verantwortung bleibt auch in einer nach Gleichstellung strebenden Gesellschaft ungleich verteilt. Vielmehr verstärkt sich das Prinzip des Glücksschmieds beziehungsweise der Matthäus-Effekt.¹⁸¹ Oder mit Oliver Nachtwey gesprochen: „Die Verlierer sind dadurch die verdienten Verlierer und die Gewinner die verdienten Gewinner.“¹⁸² Vor diesem Hintergrund ist es angebracht, zu präzisieren,

¹⁷⁹ Schuh, Franz: Das eine tun, das andere nicht lassen. Ein Lob der Widersprüche, in: Die ZEIT, Nr. 11 (08.03.2018), S. 44. Eine Gegenbeobachtung dazu beschreibt: Bauer, Thomas: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Ditzingen, 2018.

¹⁸⁰ Davon ausgenommen sind dezidierte Sektenverbände.

¹⁸¹ Siehe dazu auch das von Robert Harris Frank und Philip Jackson Cook beschriebene „*Winner-Take-All Markets*“-Prinzip. Frank, Robert Harris/Cook, Philip Jackson: *The Winner-Take-All Society*, New York 1995.

¹⁸² Nachtwey 2016: S. 114.

dass gegenwärtige Kollektive lediglich das *Potential* für eine gewisse Befreiung und Raum zur Selbstexploration bieten. Die Voraussetzung für die Realisierung eines ganzheitlichen Selbsterlebens ist allerdings die gut eingeübte Beziehung zu sich selbst, sprich der routinierte Gebrauch von Technologien des Selbst. Derart trainiert kann sich das Subjekt der eigenen Pluralität bewusstwerden sowie die eigene Ambivalenztoleranz stärken. Dabei geht es nicht nur um das bloße Aushalten der inneren Widersprüche, sondern auch um das lustvolle Ausleben des inhärenten Sowohl-als-auch respektive der Vielschichtigkeit und der Facettenhaftigkeit des Selbst.

I.2 Homolokie

„Es geht im Leben darum, daß wir die verschiedenen, oft sich widersprechenden inneren Strebungen harmonisieren, so daß wir ihrer Widersprüchlichkeit zum Trotz ein Ich, eine ganze Persönlichkeit werden und bleiben. Gleichzeitig haben wir uns damit auseinanderzusetzen, daß unsere äußeren Lebensverhältnisse nie den inneren Bedürfnissen voll entsprechen, daß wir uns an Umwelt und Realität anzupassen haben.“¹⁸³

Unter der bereits genannten Grundbedingung der Facettenhaftigkeit der Identität beschreibt der hier erstmals eingeführt Begriff der *Homolokie* die Anordnung, genauer die *homoloke* und nivellierte Nebeneinanderstellung verschiedener Identitäten im Bewusstsein (spät-)moderner Subjekte. Diese einzelnen Seinsformen lassen sich nicht unter einer zentrischen Makroidentität subsummieren. Vielmehr sind diese Identitäten das Resultat einer limitierten Dezentrierung des Subjekts und erscheinen damit nicht an eine konkrete und insbesondere konstante Instanz der Selbstregierung, ein starkes Subjekt,¹⁸⁴ rückgebunden. Dieses nun in seiner Gesamtheit als *schwach* zu begreifende Subjekt „bewegt sich nicht mehr innerhalb der Dichotomien von Innen und Außen, Eigenem und Fremden, Ich und Anderem.“¹⁸⁵ Charakteristisch ist nach Melanie Puff ferner, dass es „gerade die Kunst der Oszillation zwischen den Polen beherrscht und dabei das Eigene ebenso akzeptieren kann

¹⁸³ Bleuer, Manfred: Schizophrenie als besonderer Entwicklung, in: Dörner, Klaus (Hg.): Neue Praxis braucht neue Theorie. Ökologische und andere Denkansätze für gemeindepsychiatrisches Handeln, Gütersloh 1986, S. 18-25, S. 19.

¹⁸⁴ Puff, Melanie: Postmoderne & Hybridkultur, Wien 2004, S. 246.

¹⁸⁵ Puff 2004: S. 246.

wie das Fremde, weil es sich immer schon durchsetzt von medialen Prothesen erfährt und diese Erfahrung nicht mehr als Trauma in sich trägt, sondern versucht, mit ihr umzugehen und neue Möglichkeiten der Wahrnehmung des Selbst und des Anderen zu finden.“¹⁸⁶ Statt der modernen Angst der Selbstauflösung¹⁸⁷ wird im Folgenden die limitiert dezentrierte Konzentration von Vielheit beschworen. Dieses permanente Oszillieren veranlasst das Subjekt zur Einnahme „wechselnde[r] Positionen“¹⁸⁸, welche hier als Mikroidentitäten beziehungsweise Identitäts- oder Seinsfacetten bezeichnet werden. Gleichzeitig bleibt das Subjekt als Einheit bestehen. Dieser Umstand führt zur Genese des Begriffs, welcher sowohl die Vielheit als auch den Modus der Verankerung dieser Polyphonie im Inneren des Selbst in sich vereint. So befinden sich die Mikroidentitäten innerhalb des limitiert dezentrierten Subjekts, mit einem Seitenblick in die Biologie gesprochen, in einem gewissen verwandtschaftlichen Verhältnis, der *Homologie*. Sie weisen demnach eine gemeinsame – subjekt-spezifische – Abstammung auf, wobei sie sich in der Alltagsrealität unterschiedlich ausprägen können. Gleichzeitig sind diese Seinsfacetten nicht hierarchisch angelegt, sondern sind subjektinhärent als Äquivalente *lokalisiert*. Vor diesem Hintergrund ergibt sich die Wortneuschöpfung der *Homolokie*, welche das Phänomen des Neben-, Über- und Ineinanders von gleichwertigen Identitätsfacetten innerhalb eines individuell partiell limitierten Entfaltungsrahmens eines prinzipiell kohärenten Subjekts¹⁸⁹ terminologisch erfasst. Diese „Gleichörtlichkeit“ beschreibt dezidiert die simultane Anordnung der Identitätsfacetten. Die polyvalente Selbstwahrnehmung wird dadurch terminologisch nicht verdrängt, sondern vielmehr sprachfähig gemacht und innerhalb des individuell begrenzten Selbstrahmens *verortet*. Allerdings entbehrt diese – temporäre – Geschlossenheit keine Friktionen und Disharmonien. Geradewegs kennzeichnend für die homoloke Verfasstheit sind das Sowohl-als-auch in Form des Hybriden und die inhärente Multitude des Subjekts, wie die nachfolgenden Ausführungen zur Konstitution der hier erstmals in seiner ganzen Komplexität dargelegten Begrifflichkeit der Homolokie aufzeigen sollen.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Puff 2004: S. 250.

¹⁸⁷ Puff 2004: S. 246.

¹⁸⁸ Puff 2004: S. 246.

¹⁸⁹ Zum Kohärenz- beziehungsweise dem entgegengesetzten Dissoziationsbegriff, siehe.: Scharfetter, Christian: Dissoziation – Split – Fragmentation. Nachdenken über ein Modell, Bern (u.a.) 1999.

¹⁹⁰ Eine Erstpublikation der Terminologie durch die Autorin erfolgte im April 2019 innerhalb des Sammelbandes „Christoph Schlingensief und die Avantgarde“.

Platschka, Ella: Christoph Schlingensief. Avantgarde *reloaded*, in: Knapp, Lore/Lindholm, Sven/Pogoda Sarah (Hg.): Christoph Schlingensief und die Avantgarde, Paderborn 2019, S. 251-271.

I.2.1 Die Dezentrierung des Subjekts – (k)eine „Patchwork-Identität“

Entgegen der Vorstellung einer Angebundenheit des Subjekts an einen konkreten Wesenskern (starkes Subjekt), wird im Folgenden von einer prinzipiellen Dezentrierung des Subjekts (schwaches Subjekt) und folglich von einem dynamischen Identitätsbegriff ausgegangen. An dieser Stelle muss präzisiert werden, dass unter dieser Entbundenheit des Subjekts keine komplette Entgrenzung verstanden wird, sondern dass das Phänomen der Dezentrierung aufgrund persönlicher sowie umweltlicher beziehungsweise sozialer Dispositionen als begrenzt beziehungsweise limitiert erachtet werden muss. Mit Blick auf die Entwicklungspsychologie verfügt jeder Mensch über ein spezifisches Repertoire an körperlichen und mentalen Eigenkräften beziehungsweise über ein bestimmtes, „gewachsenes“ Vermögen im Zuge sozialer Prägungen und individueller Idiosynkrasien.¹⁹¹ Diese Dispositionen bilden zunächst noch keine konkrete Identität. Vielmehr geben diese Eigenschaften und „Erinnerungsspur[en]“¹⁹² einen gewissen Referenzrahmen vor, innerhalb dessen Grenzen sich die verschiedenen Identitäten ausbilden können. Neben dieser individuellen Basis formen ferner die sozialen Felder der Arbeit, der Intimbeziehungen sowie der Technologien des Selbst den jeweiligen Subjektraum mit. Somit wird die Entbindung des Subjekts als eine dezidiert *limitierte* Dezentrierung begriffen.

Ähnlich wie der Psychologe John Beahrs auf das Bild des Sinfonieorchesters¹⁹³ zur Vergegenständlichung der Identitätsfacetten zurückgreift,¹⁹⁴ so behilft sich Heiner Keupp mit der Metapher des Patchworks zur Veranschaulichung von spätmoderner Identitätsvielfalt.¹⁹⁵ Mit Blick auf die Entwicklung dieser Handarbeitstradition erweist sich Keupps Bildbeispiel als sehr geschickt gewählt. Denn neben der Technik der additiven Facettenvernähung – so wie es die tägliche Identitätsarbeit verlangt – trägt das Patchwork auch die Konnotation der Identitäts*stiftung* in sich, wie es traditionelle Arbeiten anlässlich des Eintritts in die Adoles-

¹⁹¹ Rudolf 2013 – Funk 2011.

¹⁹² Rudolf 2013: S. 39.

¹⁹³ Beahrs, John O.: Unity and Multiplicity. Multilevel Consciousness of Self in Hypnosis, Psychiatric Disorder and Mental Health, New York 1982. Zur Orchestermetapher siehe vertiefend S. 69-73.

¹⁹⁴ Vergleichbare Ansätze zu Beahrs autoritätsbasierten beziehungsweise zentrischen Orchester-Dirigenten-Modell, wie der des Schiedsrichters oder des Teamleiters aus dem Bereich der Gestalttherapie werden hier ebenfalls aus Gründen der Hierarchisierung zurückgewiesen. Siehe dazu: Schulz von Thun, Friedemann: Miteinander reden. Das "Innere Team" und situationsgerechte Kommunikation, Bd. 3, Hamburg 1998.

¹⁹⁵ Keupp, Heiner (u.a.): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, Reinbek b. Hamburg 1999.

zenz oder von Hochzeitsgeschenken belegen.¹⁹⁶ Insbesondere in Nordamerika bietet das Quilting¹⁹⁷ bis heute Raum zur Herstellung eines einzigartigen und selbstreferenziellen „Stückwerks“.¹⁹⁸ Vor diesem Hintergrund kann Identität gemäß Keupps Metapher als ein großflächiges Gewebe aus verschiedenartigen, jedoch fest miteinander vernähten Partikularitäten (*patterns*) imaginiert werden. Auch Keupp versteht Identität „als das individuelle Rahmenkonzept einer Person“¹⁹⁹, innerhalb dessen Passungen zwischen dem Selbst und der Umwelt verhandelt werden. Dieser Erfahrungsraum wird von Keupp „als offenes System gedacht“²⁰⁰, was mit der hier herrschenden Vorstellung von dynamischen Grenzen und einer nur temporären Abgeschlossenheit der homologen Verfasstheit des Subjekts korrespondiert. Analog zu den beschriebenen Identitätsfacetten birgt auch der Begriff des Patchworks das Vorhandensein von Teilidentitäten in sich. Keupp verwendet diesen Begriff in Relation zu einer „lebensweltübergreifende[n] Identität“, „einer Metaidentität“.²⁰¹

Doch neben den genannten Parallelen ergeben sich zwei gewichtige Unterschiede, welche hier letztlich ein Abstandnehmen von Keupps Konzept nach sich ziehen. So impliziert das Prinzip des Patchworks erstens das „auf Kante-Nähen“ von zweitens „reinen“ Flickern. Gerade aufgrund der lebenslangen Dynamik und Prozesshaftigkeit von Identität, welche die einzelnen Identitätsfacetten weder in einen statischen Verbund noch in einen binnenstabilen Zustand versetzen können, steht die Vorstellung des Patchworks in unvereinbarem Widerspruch zur Homologie: Der oszillierende Charakter der Teilidentitäten verweist auf Flüchtigkeit und Ambiguität. So ist keine dauerhafte Aneinanderbindung möglich, wie auch Bröckling hinsichtlich der Patchwork-Metapher konstatiert. Dieser plädiert ebenfalls unter Verwendung eines Bildbeispiels dezidiert für eine Zuspitzung des Patchwork-Prinzips: „Nicht einem Flickenteppich, der, einmal genäht, sein Muster nicht mehr ändert, gleicht das sich als ‚Projekt Ich‘ [sic!] konstituierende Selbst, sondern einem Kaleidoskop, das bei jedem Schütteln ein neues Muster zeigt.“²⁰² Darüber hinaus ist eine homogene Binnenverfassung der einzelnen Mikroidentitäten, entgegen der Abgeschlossenheit eines *patterns*, nicht konsequent gegeben. Vielmehr ergeben sich temporäre Berührungen und Überlappungen zwischen den in sich bereits oftmals „unreinen“ beziehungsweise hybriden Identitätsfacetten. In anderen Worten verweist

¹⁹⁶ Goodman, Liz/Joiner, Susan: Kreatives Patchwork. Einführung in die Technik, Ideen für Muster und Modelle, Herrsching 1985, S. 4-6.

¹⁹⁷ Zur Terminologie von Patchwork/Quilting: Goodman/Joiner 1985: S. 4.

¹⁹⁸ Goodman/Joiner 1985: S. 6.

¹⁹⁹ Keupp 1999: S. 60.

²⁰⁰ Keupp 1999: S. 62.

²⁰¹ Keupp 1999: S. 100.

²⁰² Bröckling 2007: S. 279.

Keupps Theorie des Patchworks tendenziell auf das Konzept von Multikulturalität, der kugelartigen Verfasstheit von Entitäten; die Homolokie hingegen vertritt den Ansatz der Inter-, wenn nicht gar der Transkulturalität.

1.2.2 Identitätsfacetten und partiell limitierte Dezentrierung

„Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, die wie Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt [sic!].“²⁰³

Mit Blick zurück auf die bereits formulierte Grundannahme einer limitierten Fluidität der Identität des Subjekts, muss betont werden, dass dies keine Distanzierung von einem Identitätsbegriff per se bedeutet, sondern dass lediglich dessen Extension klar definiert werden muss. In der vorliegenden Arbeit wird von der These ausgegangen, dass es für Subjekte, welche bekanntlich aus einem reziproken Prozess der Unterwerfung und Selbstermächtigung hervorgehen²⁰⁴ und damit in einem Verhältnis der Heteronomie zu ihrer Umwelt stehen, nicht möglich ist, ein konkretes, starkes „Allzweck-Ich“ auszubilden.

Gerade der Umstand des stets neuerlichen Aushandelns der Machtrelationen und der Passungen zwischen Innen- und Außenwelt sowie der Selbstverhältnisse innerhalb des Subjekts, bedingt die Ausbildung von spezifischen Mikroidentitäten. Dabei kann es sich sowohl um Formen der Körperidentität²⁰⁵ als auch um mentale Identitäten²⁰⁶ handeln, gleichwohl sich auch Schnittmengen aus beiden ergeben können.²⁰⁷ Hinsichtlich des Selbsterlebens als reinen Organismus muss angemerkt werden, dass dieses in der alltäglichen Identitätsarbeit oftmals einen nachgeordneten Stellenwert einnimmt und der Körper eher als Werkzeug der Repräsentation, der *Verkörperung* eines bestimmten Habitus

²⁰³ Heidegger, Martin: Bauen – Wohnen – Denken, in: Von Herrmann, Friedrich-Wilhelm (Hg.): Martin Heidegger: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze, Frankfurt a. Main 2000, S. 145-164, S. 156.

²⁰⁴ Zur Doppelstruktur des Subjekts bemerkt Reckwitz (2006 S. 9): „Der Einzelne avanciert zum vor-gebiglich autonomen, zweckrationalen oder moralischen Subjekt erst dadurch, dass er sich bestimmten Regeln – Regeln der Rationalität, des Kapitalismus, der Moralität etc. – unterwirft, diese interiorisiert und inkorporiert und sich in soziale Gefüge integriert.“ Ähnlich ließe sich hier auch mit Althusers Konzept der *Anrufung* argumentieren.

²⁰⁵ Exemplarisch seien hier beispielsweise die sensorische Selbstwahrnehmung oder der Lacan'sche Blick in den Spiegel angeführt.

²⁰⁶ Hierunter fallen beispielsweise Rollenerwartungen oder Klischeevorstellungen.

²⁰⁷ Bezüglich letztgenannter Synthese ist das geistige Selbstbild in seiner gesellschaftlichen und/oder arbeitsweltlichen Repräsentation dezidiert auf körperliche Leistungen angewiesen, wie beispielsweise im Falle von Musikern oder Models.

eingesetzt wird. Einen Anlass zur Rückbesinnung auf die Selbstwahrnehmung auf körperlicher Ebene kann das künstlerische Werk von Maria Lassnig bieten (siehe II.1). In Verbindung mit Erkenntnissen aus der Phänomenologie und der Philosophie wird von der Künstlerin der Vielheit der physischen Identität *nachgespürt* und der Facettenreichtum von Körpergefühlen in konkreten Situationen der Außenwelt gegenüber anschaulich gemacht.

Im Folgenden soll nun genauer auf die Pluralismen der *mental* perzipierten Selbstwahrnehmung eingegangen und das Phänomen der Homolokie weiter konkretisiert werden. So können diese, als hybrid verfasste Seinsfacetten, zueinander nahezu kongruent sein, sich schneiden oder als einander tangierend, parallel zueinander verortet werden. Folglich weisen sie im Minimum Berührungspunkte im Sinne von kleinsten gemeinsamen Nennern auf und bilden ein loses, homolokes Beziehungsgeflecht. Innerhalb des identitären Referenzrahmens können auch Identitätsfacetten ohne direkte Bezüge zueinander gleichwertig ausgebildet werden. Diese können durch zwischengeschaltete Facetten indirekt verbunden werden oder als freie Parallelentwicklungen, die lediglich auf das gemeinsame Repertoire an menschlichem Vermögen zurückgreifen, nebeneinander bestehen.

Während unbeschränkte Dezentrierung beziehungsweise totale Entgrenzung das Bild eines unendlichen Ozeans aus frei flottierenden Selbstbildern hervorruft, assoziiert die limitierte Dezentrierung eher einen überschaubaren See, dessen Ufer von drei Parametern stabilisiert wird. Dabei handelt es sich um die drei primären Praktikenkomplexe moderner Subjektkulturen, nämlich die Felder der Arbeit, der Intimbeziehungen und der Technologien des Selbst. Diese Faktoren wirken konstitutiv auf die Extension und die Binnenkomplexität der Homolokie des Subjekts ein. So kanalisieren Arbeitsmodalitäten sowie soziale – intersubjektive wie -objektive – Relationen gewisse Selbstentwürfe und Identitätsfacetten. Damit eng verbunden wirken (digitale) Medien beziehungsweise Selbsttechniken signifikant auf Prozesse der selbstreferentiellen Identitätsausbildung ein.

Es ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass die Grenzziehungen durch diese drei sozialen Felder nicht als einengende Bollwerke, sondern eher als durchlässige Membranen erachtet werden sollen, welche beidseitige Formungsprozesse erlauben. So kann der Austauschprozess als reziprok beschrieben werden, zumal auch die Subjekte durch ihre Alltagsroutinen und Lebenspraktiken die jeweiligen Felder wiederum formen und modifizieren. Damit erscheinen die Arbeitswelt, die sozialen (Intim-)Beziehungen sowie die Techniken des Selbst dem Subjekt gleichermaßen als Determinanten wie auch als Determinate. So sei an dieser Stelle nachdrücklich konstatiert, dass dieses zellkörperartige Konstrukt von gegenseitiger Durchdringung nicht mit Keupps statischem Patchwork-Konzept

kompatibel ist. Kritisch betrachtet sind die Metaphern des Patchworks wie auch letztlich des Kaleidoskops und des eingangs erwähnten Symphonieorchesters nur unzureichende, statische Behelfsmittel, um einen sich als organisch vorzustellenden Identitätskonstruktionsprozess in seiner Dynamik begreifbarer zu machen.

I.2.3 Hybridität, Multitude und Intersektionalität

Um die Thematik der Homolokie zu intensivieren, werden im Folgenden weitere Vorstellungen von Identitätskonstruktion beziehungsweise von identitärer Binnenverfassung besprochen, welche sich in Anteilen als konstitutiv für das Konzept der Homolokie erweisen. So sei zunächst auf das Phänomen der Verschmelzung (mindestens) zweier Seinsarten, der *Hybridität*, eingegangen. Darauf aufbauend soll die Vorstellung von innerer Vielheit erweitert betrachtet werden und mit dem der politischen Philosophie entlehnten Terminus der *Multitude*, als Sinnbild nichthierarchisierter Regierungsinstanz, in Konnexion gebracht werden. Schließlich wird noch das Analysewerkzeug beziehungsweise die Forschungsperspektive der *Intersektionalität* zur differenzierten Betrachtung von sich überschneidenden Identitätskategorien vorgestellt. Zu Beginn dieser Ausführungen werden peripher auch die Identitätskonzepte des *Third Space* und der *kulturellen Zwischenwelt* sowie der *Kreolisierung* gestreift. Sämtliche Modelle und Betrachtungsweisen beinhalten anteilig grundlegende Elemente einer Theorie der homoloken und polyphonen Identitätskonstruktion, weshalb eine skizzenhafte Übersicht unverzichtbar ist.

Hybridität

„[Hybridität] ist nicht einfach eine Sache der Klassifizierung oder elitärer kosmopolitischer Erfahrung; der Punkt ist vielmehr, dass dies eine alltägliche Erfahrung geworden ist. Ein griechisches Restaurant mit dem Namen 'Ipanema', das in Brighton italienisches Essen serviert: diese Grenzüberschreitungen sind jetzt in allen Lebensbereichen üblich.“²⁰⁸

Der Begriff des Hybriden, welcher aus dem Bereich der Agrarökonomie stammt, wird als politischer Diskursbegriff in den 1990er Jahren im Zuge der Postcolonial Studies tragend. Insbesondere Homi K. Bhabha trägt durch seine Publikation *The location of culture* (1994) zu

²⁰⁸ Nederveen Pieterse 2005: S. 423.

einer starken Bekanntheit des Terminus bei. Bhabha versteht Hybridität jedoch vorrangig aus seiner Perspektive als Literaturtheoretiker, indem er koloniale Literatur und postkoloniale Diskurse als Ausgangspunkt für seine Analysen nimmt. Sein Identitätskonzept, welches untrennbar mit dem postkolonialen Diskurs verbunden ist, ist in seiner Reinform nur bedingt mit einer universellen Theorie von Identitätskonstruktion in Einklang zu bringen.²⁰⁹ Ähnlich wie Bhabhas Prinzip des *Third Space*, bietet auch das Konzept der *kulturellen Zwischenwelten* von Andrea Hettlage-Varjas und Robert Hettlage hinsichtlich Migration und kultureller Vermischung Berührungspunkte zum Hybriditätsdiskurs.²¹⁰ Die Autor_innen sprechen sich gegen die Vorstellung einer unilateralen kulturellen Assimilation von Migrant_innen aus. Stattdessen beschreiben sie mit ihrem Konzept der Zwischenwelt einen Denk- und Handlungsprozess der Identifikation und Konfliktlösung zwischen der Lebenswelt, den Codes und Werten der Vergangenheit und denen der Gegenwart. Den Status der Neuankömmlinge beschreiben sie als ein „Weder-Noch“²¹¹, welcher sich erst im Laufe der nachfolgenden Generationen nivelliert.²¹² Ein weiteres Konzept, auf welches an dieser Stelle ebenfalls nur verwiesen werden kann, wird von Edouard Glissant prominent vertreten.²¹³ Der Sprachwissenschaftler beschäftigt sich eingehend mit dem Phänomen der Kreolisierung. Diese beschreibt er als rhizomatisch und antihierarchisch. Ferner besticht der Prozess der Kreolisierung – im Unterschied zur Hybridität –, durch eine Vermischung auf dezidiert kultureller Ebene, durch „Unvorhersehbarkeit“²¹⁴ und „kausale Unableitbarkeit“²¹⁵. Trotz seiner ortsspezifischen Benennung wird nicht nur von Glissant, sondern auch von der aktuellen Forschung die Übertragbarkeit des Konzepts der Kreolisierung „für die Analyse in- nereuropäischer Migrationsgeschichte“²¹⁶ diskutiert. Im Gegensatz zu anderen ethnisch

²⁰⁹ Zur Vertiefung siehe exemplarisch: Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita (Hg.): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015. – El Mtouni 2015 – Fetscher, Doris: *Fez oder Feutre? Koloniale Assimilationsdiskurse. Zur Rekontextualisierung kolonialer Literatur am Beispiel „assimilierter“ algerischer Autoren französischer Sprache (1928-1961)*, London 2006. – Backmann-Medick, Doris: *Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung*, in: Breger, Claudia/Döring, Tobias (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 19-36.

²¹⁰ Hettlage-Varjas, Andrea/Hettlage, Robert: *Kulturelle Zwischenwelten. Fremdarbeiter – eine Ethnie?*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie*, 1984 (2), S. 357-403.

²¹¹ Hettlage-Varjas/Hettlage 1984: S. 378.

²¹² Siehe dazu das Modell der Autor_innen zu den fünf „Phasen der Zwischenweltliche[n] Identifikationsprozesse“: Hettlage-Varjas/Hettlage 1984: S. 381-394.

²¹³ Glissant, Edouard: *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg 2005.

²¹⁴ Schmitz-Emans, Monika: *Aspekte einer Poetik der Hybridität*, in: Tamura, Kazuhiko (Hg.): *Schauplatz der Verwandlungen. Variationen über Inszenierung und Hybridität*, München 2011, S. 103-133, S. 120.

²¹⁵ Schmitz-Emans 2011: S. 120.

²¹⁶ Müller, Gesine/Ueckmann, Natascha: *Einleitung. Kreolisierung als weltweites Kulturmodell?*, in: Müller, Gesine/Ueckmann, Natascha (Hg.): *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*, Bielefeld 2013, S. 7-42, S. 14.

konnotierten Identitätskonzepten wie beispielsweise die Strömung der *Négritude* oder die Begriffsperson der *New Mestiza*, zielt Kreolisierung auf „eine dezidiert globale ‘Créolité’ [sic!], d.h. eine möglichst breite und universelle Vermischung möglichst heterogener Elemente“²¹⁷ ab. Mit diesem universal anschlussfähigen Konzept könnte einer andauernden (vergeblichen) „Suche nach einer kulturellen Homogenität im konservativ europäischen Sinne“²¹⁸ Vorschub geleistet werden. Ebenfalls einen Brückenschlag von der Migrationsforschung zu einer allgemeineren soziologischen Betrachtung von Hybridität bilden das Modell des „diasporischen Selbst“ (siehe II.3.4), welches, losgelöst von Herkunftssituationen, auf sämtliche Mitglieder der spätmodernen mobilen und flexiblen Gesellschaft umgelegt werden kann. Zur Vervollständigung sei an dieser Stelle noch auf die anhaltende Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Bindestrich-Identitäten zu verwiesen.²¹⁹

Im Hinblick auf die einschlägige Hybriditätsliteratur sei insbesondere auf den von Thomas Kron herausgegebenen Sammelband *Hybride Sozialität – soziale Hybridität* des Jahres 2015 verwiesen.²²⁰ Darin erfährt der Prozess der Hybridisierung, welcher von Alexander Bullik und Markus Schroer als „das den *Grenzen des zuvor Getrennten Zuwiderlaufende* [sic!]“²²¹ definiert wird, eine stark differenzierte Betrachtung. Es werden beispielsweise Positionen des Grenzübertritts in Bereichen des Kulturellen und des Körpers durch technologische Implantate diskutiert sowie Prozesse der Durchdringung von Technik und Sozialem innerhalb der Kommunikation durch Beziehungsartfakte – durch „gesellige Technologien“²²² – dargelegt. Ferner wird auf die fortschreitende „Computerisierung des Alltags“²²³ und auf die Synthese der Bereiche Informatik und Biologie, die interdisziplinäre Wissenschaft der Bioinformatik, eingegangen. Eine Konjunktur des Begriffes als „*catch word*“²²⁴, gar einen „Hype um Hybridität“, konstatiert Kien Nghi Ha in seiner gleich lautenden Publikation bereits im Jahr

²¹⁷ Haupt, Sabine: Der Topos des „Dritten“ zwischen Diskursen und Realitäten. Zur Einleitung, in: Haupt, Sabine (Hg.): *Tertium Datur! Formen und Facetten interkultureller Hybridität. Formes et facettes d’hybridité interculturelle*, Berlin (u.a.) 2014, S. 7-21, S. 10.

²¹⁸ Schulte, Bernd: Kulturelle Hybridität. Kulturanthropologische Anmerkungen zu einem „Normalzustand“, in: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian Werner (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S. 245-263, S. 251.

²¹⁹ Scheer, Monique (Hg.): *Bindestrich-Deutsche? Mehrfachzugehörigkeit und Beheimatungspraktiken im Alltag*, Tübingen 2014. – Vandeyar, Saloshna (Hg.): *Hyphenated Selves. Immigrant Identities within Education Contexts*, Amsterdam/Pretoria 2011. – Caglar, Ayse S.: *Hyphenated Identities and the Limits of „Culture“*, in: Modood, Tariq/Werbner, Pnina (Hg.): *The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community*, London/New York 1997, S. 169-185.

²²⁰ Kron 2015

²²¹ Bullik, Alexander/Schroer, Markus: *Hybride Körper. (Re-)Assembling the Body?*, in: Kron 2015, S. 201-222, S. 207.

²²² Bolz 2015, S. 295.

²²³ Kron, Thomas/Berger, Pascal: Einleitung, S. 7-16, in: Kron 2015, S. 7-16, S. 13.

²²⁴ Ha, Kien Nghi: *Hype um Hybridität*, Bielefeld 2005, S. 14.

2005.²²⁵ Einen ähnlichen Gedankengang vollzieht Nederveen Pieterse schon 2005, indem er sich kritisch mit der Besonderung von Hybridität auseinandersetzt. Mit seinen Worten soll auch an dieser Stelle gefragt werden: „Hybridität, na und?“²²⁶

Diese Frage ist insoweit berechtigt, da Hybridität eine Grundbedingung kultureller Entwicklung darstellt und sich seit Jahrhunderten täglich ereignet, wie es Sabine Haupt in ihrer Publikation *Tertium Datur! Formen und Facetten interkultureller Hybridität* (2014) resümiert: „Kulturen sind Konstrukte, darüber besteht heute ein breiter Konsens. Wo konstruiert wird, da ist Sprache, da wird erzählt, berichtet und gedichtet. Identitäten werden in der Sprache nicht etwa abgebildet, sondern rhetorisch und performativ erzeugt.“²²⁷ Somit ist eine „homogenitätsorientierte Kulturvorstellung“²²⁸ – im Sinne eines Multikulturalismus, der „eine eindeutige Abgrenzbarkeit von ethnischen Gemeinschaften nach Art eines Containermodells der Kultur fordert“²²⁹ – als Fehlschluss zu erachten. Doch gerade die Tendenzen eines aufstrebenden (religiösen) Fundamentalismus und der leere Signifikant einer „Leitkultur“, welcher in den letzten Jahren zu einem wichtigen Diskursbegriff geworden ist, stellen die Spannungen zwischen den Fraktionen der Kulturessenzialisten und deren Purifizierungsstrategien und den Verfechtern einer „hybriden Verfasstheit“²³⁰ von Kulturen auf Dauer und führen zu einem latenten Fortwähren des Multikulturalitätsbegriffs.

Mit Blick zurück auf das Konzept der Hybridität soll festgehalten werden, dass es sich dabei nicht um die Verschmelzung mehrerer Elemente zu einem bruchfreien homogenen Gesamtbild handelt. Allerdings wäre es ebenso kurzsichtig, Hybridität mit unvereinbaren Widersprüchen gleichzusetzen. Vielmehr kann Hybridität im Rahmen dieser geisteswissenschaftlich ausgerichteten Arbeit als Prozess einer Überlagerung verschiedener kultureller Codes imaginiert werden. Diese Zusammenflüsse können bisweilen „einander verstärken und wandlungsinduzierend wirken“²³¹, wobei hier noch an die Kernelemente des Hybriden aus natur- und technikwissenschaftlicher Perspektive erinnert sei: „Effizienz, Komplexität

²²⁵ Ha 2006

²²⁶ Nederveen Pieterse 2005: S. 196.

²²⁷ Haupt 2014: S. 13.

²²⁸ Junge, Matthias: Hybridität als Vergangenheit und Zukunft der Vergesellschaftung – eine Erkenntnischance der Gegenwartsanalyse, in: Kron 2015, S. 171-185, S. 175.

²²⁹ Reckwitz, Andreas: Drei Versionen des Hybriden. Ethnische, kulturelle und soziale Hybriditäten, in: Kron 2015, S. 187-199, S. 188.

²³⁰ Reckwitz 2015, S. 188. – Siehe dazu auch: Camman, Alexander: „Wir Einzigartigen. Warum sich heute alles um Kultur dreht: Ein Gespräch mit dem Soziologen Andreas Reckwitz über die neue Klassengesellschaft und den Wettbewerb in der Spätmoderne“, in: Die ZEIT, Nr. 41 (05.10.2017) S. 42.

²³¹ Reckwitz 2010: S. 296.

und Synergie“²³² beziehungsweise die Steigerung der beiden erstgenannten Merkmale. Vor dem Hintergrund der „Verbindung von ursprünglich getrennten Kontexten und Bereichen zu einem Neuen“²³³ entwickelt sich die Technik der Montage als Konstruktionsprinzip der Hybridität in der einschlägigen Forschung zu einem terminologischen Diskussionspunkt.²³⁴ Im Vorliegenden wird Hybridität nun zwischen den Extremvorstellungen eines harmonischen Gesamtkunstwerkes und eines zerlegbaren Bausatzes verortet: als unabschließbarer Prozess der wechselseitigen Durchdringung beziehungsweise „Verkreuzung“ im Sinne Wolfgang Welsch,²³⁵ welcher einerseits die Partikularitäten der einzelnen Elemente aufrecht erhält und welcher andererseits nicht mehr rückbaubar ist. Somit kann für Hybridität das Bild der stets schillernden Facette verwendet werden. Einen in dieser Hinsicht interessanten Gedankengang vollzieht Puff, indem sie sich, um eine Charakterisierung von Hybridität bemüht, dem Konzept der *différance* von Jacques Derrida zuwendet: „Indem aus der Differenz die *différance* wird, verliert sie ihre Rigidität und damit auch die Möglichkeit der exakten Trennung zwischen zwei Bereichen. Für eine Definition von Hybridität wäre somit anzudenken, ob nicht Hybridität grundsätzlich ausgehend von der *différance* erfasst werden kann und muss“²³⁶. Der Terminus der *différance*, welcher weniger einen konkreten Gegenstand abbildet, als einen kontingenten Verweis- und Abgrenzungsprozess beschreibt, versteht sich analog zur Hybridität ebenfalls als antihierarchisches Nichtfestgelegtsein beziehungsweise als Kippbild.

Zusammenfassend sei konstatiert, dass Hybridisierungsprozesse konstitutiver Bestandteil der homologen Identitätsverfassung spätmoderner Subjekte sind. Dabei ist es im Bereich der individuellen Perzeption nicht entscheidend, hybride Identitäten als Konglomerat inkommensurabler Einheiten oder demgegenüber diametral, als harmonische Synthese zu verstehen.²³⁷ Vielmehr ist die Tatsache, dass verschiedene, vormals getrennte Elemente zu

²³² Schneider, Irmela: Von der Vielsprachigkeit zur „Kunst der Hybridation“. Diskurse des Hybriden, in: Schneider/Thomsen 1997, S. 13-66, S. 20.

²³³ Reck, Hans Ulrich: Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie, in: Schneider/Thomsen 1997, S. 91-117, S. 91.

²³⁴ Reck, 1997: S. 91. – Puff 2004: S. 39-40, S. 58-59 sowie Anm. 40/46.

²³⁵ Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, Berlin 2002, S. 324: „Von den Beständen der Alltagsästhetik bis zu hochkarätigen Kunstwerken ist charakteristisch, daß eine Verkreuzung von Kodes zustande kommt, ohne daß Vermischung eintritt. Vermischung würde das Ganze in Indifferenz absacken lassen. Verkreuzung hingegen erhält die Kodes aufrecht und verknüpft sie in einer Form, die klar und irritierend zugleich ist.“

²³⁶ Puff 2004: S. 59.

²³⁷ Zur Vervollständigung sei an dieser Stelle angemerkt, dass Identitätsfacetten – vor allem im Falle starker Anlehnung an Rollenbilder – nicht zwingend wahrnehmbare hybride Binnenstrukturen aufweisen müssen. Gleichwohl bestehen diese jedoch aus vormals signifikanten inhärenten Vermischungen, zumal nach Junge (2015: S. 173), „Hybride eine Form der Ordnung darstellen, die zeitlich

disparaten Entitäten zusammengeführt werden, welche in homolokem Verhältnis zu- beziehungsweise ineinander stehen, ausschlaggebend für die objektive Erfassung der inneren Struktur des limitiert dezentrierten Identitätsrahmens.

Multitude

„Es ist sprichwörtlich, von den `zwei Seelen in meiner Brust` zu reden und das metaphorisch als inneren Widerstreit zu meinen. Aber was, wenn sich sieben oder eine `Truppe` von 90 Personen einen Körper teilen?“²³⁸

In dem Band *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire* (2004)²³⁹ beschreiben Michael Hardt und Antonio Negri den Begriff der Multitude „als ein offenes und breit angelegtes Netzwerk, das es zulässt, jegliche Differenz frei und gleich auszudrücken, ein Netzwerk, das die Mittel der Begegnung bereitstellt, um gemeinsam arbeiten und leben zu können.“²⁴⁰ Mit dieser Publikation knüpfen die Autoren an ihr Buch *Empire* (2000)²⁴¹ an, indem sie sich in der Folge nun „der Multitude, der Menge zu[wenden], der lebendigen Alternative, die im Inneren des Empire entsteht.“²⁴² Gerade dieser Gedanke von tolerierter innerer Vielheit innerhalb eines größeren Konstrukts lässt Anschlussmöglichkeiten an das Konzept der Homolokie zu. Analog zur Homolokie als Basis einer nichthierarchischen pluralistischen Regierungsinstanz beziehungsweise einer kohärenzstiftenden Subjektivität, zielen Hardt und Negri in ihren Ausführungen zur Multitude ebenfalls auf ein Konzept „gesellschaftlicher Organisation [...], die nicht souverän ist.“²⁴³ Hierfür machen sie, im Rahmen eines literaturwissenschaftlichen Exkurses zu Michail Bachtin und dessen Auseinandersetzung mit der Funktionsweise des Karnevals, seine Terminologie der *polyphonen Erzählung* für ihre Theorie fruchtbar.²⁴⁴ So vergleichen sie dieses Prinzip mit der Organisation politischer Strukturen, welche ebenfalls auf einem „ständigen Dialog zwischen verschiedenen

vor einer reinen Ordnung auftritt (...).“ Vereinfacht gesprochen befinden sich innerhalb der Extension der Homolokie verschiedene Formen von Mikroidentitäten, welche sich durch den Grad ihrer inneren Heterogenität beziehungsweise Homogenität unterscheiden.

²³⁸ Bilden, Helga: Das Individuum – ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste. Zur Pluralität in Individuum und Gesellschaft, in: Keupp/Höfer 1997, S. 227-249, S. 230.

²³⁹ Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt/New York 2004.

²⁴⁰ Hardt/Negri 2004, S. 9.

²⁴¹ Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Empire*, Cambridge (Mass.) (u.a.), 2000.

²⁴² Hardt/Negri 2004, S. 9.

²⁴³ Hardt/Negri 2004, S. 235.

²⁴⁴ Die Autoren beschäftigen sich konkret mit Bachtins Buch *Probleme der Poetik Dostoevskijs* des Jahres 1963.

singulären Subjekten, eine[r] polyphone[n] Komposition und eine[r] allgemeine[n] Bereicherung durch die gemeinsame Konstitution“²⁴⁵ fußt. Auf einer Basis der gleichberechtigten Parallelexistenz von singulären Differenzen beziehungsweise Individuen, die ihre Unterschiede untereinander nicht zu eliminieren suchen und die stattdessen in Dialog zueinander treten, um gemeinschaftlich an der Organisation eines Höheren mitzuwirken, verstehen Hardt und Negri Multitude als „Organisationstheorie, die auf der Freiheit der Singularitäten beruht, die in der Produktion des Gemeinsamen zusammenkommen“²⁴⁶. Leitend ist dabei der Gedanke einer offenen Netzwerkstruktur, welche es ermöglicht, das Zusammenkommen von Differenzen als konstitutives und insbesondere konstruktives Ensemble zu begreifen. Diese Vorstellung korrespondiert mit dem Konzept der Homolokie – auch hinsichtlich des Aspekts der prinzipiellen Offenheit. Denn bekanntlich handelt es sich bei den Grenzen, welche die drei Praktikenkomplexe Arbeit, Intimbeziehungen und Technologien des Selbst bilden, um durchlässige Membranen und nicht um unverrückbare Wälle. Demzufolge ist auch die limitierte Dezentrierung ein relationaler Begriff, welcher die Homolokie nicht auf ein bestimmtes und finit gesetztes Rahmenwerk beschränkt, sondern lediglich den *grundsätzlichen* Modus ihrer Extension beschreibt. Der Begriff der Multitude – ebenso wie das Konzept des Karnevals, welcher Hierarchien spottet – veranschaulicht treffend, die gleichberechtigte beziehungsweise homoloke Interaktion einer Vielheit von hybriden Seinsfacetten, welche den limitiert dezentrierten Identitätsrahmen des Subjekts ausfüllen. Diese Form der individualorganisierten Vielstimmigkeit etabliert somit einen dritten Weg neben den Extrema von Zentralregierung und Anarchie respektive starkem und pathologisch-desintegriertem Selbst.

Neben der Diskussion im politischen Feld hat das Konzept der Multitude als offenes Netzwerk Anklang in den Gender Studies gefunden. So setzt sich Kristin Mertlitsch in ihrer Dissertation *Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies* (2016)²⁴⁷ ebenfalls mit Hardts und Negris Konzept der Multitude auseinander. Mertlitsch wendet die polyphone beziehungsweise polymorphe Struktur dieser Form der Vergemeinschaftung auf „queer-feministische communities“ an, welche sie als „in sich different, heterogen, nicht-

²⁴⁵ Hardt/Negri 2004, S. 238.

²⁴⁶ Hardt/Negri 2004, S. 238. Zur Thematik der Kollaboration siehe auch: Terkessidis, Mark: *Kollaboration*, Berlin 2015.

²⁴⁷ Mertlitsch, Kirstin: *Sister – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*, Bielefeld 2016 (Diss.).

identitär und zumeist ursprungslos“²⁴⁸ bezeichnet und welche laut ihr, nach außen keine deutlichen Grenzen zögen, sondern sich als offene oder vernetzte Gefüge gestalteten.²⁴⁹ Als Beispiele für Gemeinschaften von heterogenen Singularitäten verweist Mertlitsch auf Drag Communities und Cyberfeminismus, deren Gemeinsamkeit „im Paradoxon [liegt], als Un-Eindeutige, Nicht-Zugehörige, Andere – als singuläres Plurales/Universales – etwas Gemeinsames zu teilen und zu empfinden.“²⁵⁰ Die Autorin bezeichnet die genannten Gemeinschaften als „`affective communities' [sic!]“²⁵¹, deren Kommunität auf geteilten Affekten beziehungsweise Ereignissen basiere: „Affective communities referieren auf ein gemeinsam gedachtes und affektiv nachvollzogenes Ereignis als `Universal Singuläres' [sic!], das sich durch einen Bruch bzw. eine Differenz zum Bisherigen vollzieht.“²⁵² Die von Mertlitsch mittels Interpunktion hervorgehobene Terminologie der „Universalen Singularität“ ist auf Alain Badiou zurückzuführen²⁵³ und bezeichnet ein allgemeines Ereignis, welches zunächst affizierend auf die damit konfrontierten Individuen wirkt. Diese wiederum identifizieren sich auf der Grundlage ihrer individuellen Perzeption jedoch gemeinschaftlich mit diesem Ereignis, wie Badiou am Beispiel der Auferstehung Christi ausführt.²⁵⁴ Mertlitsch bezieht den Begriff der universalen Singularität auf Begriffspersonen, welche somit ebenfalls ereignishaft nach außen wirken können. So lassen sich Kollektivierungsprozesse differenter Singularitäten in Auseinandersetzung mit Begriffspersonen als prinzipiell enthierarchisierte und plurale Gemeinschaften verstehen. Um die Ecke der Multitude gedacht, lässt schließlich auch dieses Prinzip der Affektgemeinschaft gewisse Anschlüsse an das Konzept der Homologie zu.

²⁴⁸ Mertlitsch 2016, S. 234.

²⁴⁹ Mertlitsch 2016, S. 234.

²⁵⁰ Mertlitsch 2016, S. 241.

²⁵¹ Mertlitsch 2016, S. 244.

²⁵² Mertlitsch 2016, S. 244.

²⁵³ Badiou, Alain: Paulus. Die Begründung des Universalismus, München 2002.

²⁵⁴ Mertlitsch 2016, S. 234

Intersektionalität

„Und woher weißt du, dass sie eine Indianerin ist?“, fragte Mama.

Mütter sind meistens sehr lieb, aber kapieren tun sie nichts.

Das sieht man doch!!

Ob jemand ein Indianer ist!!!

[...] „Ich weiß es durch das Bild, das sie gemalt hat.“²⁵⁵

In groben Strichen gezeichnet,²⁵⁶ sei mit Blick auf die Genese des Konzepts der Intersektionalität konstatiert, dass dessen Wurzeln in die Bewegung des *Black Feminism* in Nordamerika um die Mitte des 19. Jahrhundert hineinreichen. Eine besonders starke Rezeption und insbesondere Theoriebildung erfährt der Begriff in den 1980er Jahren, wobei dessen Relevanz sich bis in die Gegenwart erhalten hat. Mittlerweile hat sich die Terminologie geweitet und ist für andere Disziplinen anschlussfähig sowie für die (Selbst-)Befragung der wissenschaftlichen Methodologie per se fruchtbar gemacht worden, wie letzteres unten näher ausgeführt wird. Mit Blick auf die Wissenschaft kann seine feste Verankerung vorrangig in der Soziologie, den Gender und Queer Studies sowie sekundär im Rahmen der den Postcolonial Studies beschrieben werden.²⁵⁷ Eine Ausweitung des Zugriffs wurde ferner jüngst im Bereich der Kunstgeschichte untersucht und als hilfreiches Werkzeug erschlossen.²⁵⁸

Der Kerngedanke der Intersektionalität stellt die Sichtbarmachung von Überschneidungen verschiedener Marginalisierungskategorien innerhalb eines Individuums dar. Davon ausgehend wird der Blick geweitet und die komplexe Konstruktion und Interdependenz von

²⁵⁵ Sassen, Erna: Ein Indianer wie du und ich, Stuttgart 2019, S. 20-21.

²⁵⁶ Aufgrund der umfassenden Behandlung des Themas sowie ihrer Aktualität in der Literaturzusammenstellung seien hierzu die Publikationen von Katrin Meyer (2017) und Christine Riegel (2016) genannt:

Meyer, Katrin: Theorien der Intersektionalität. Zur Einführung, Hamburg 2017. – Riegel 2016.

Zur weiteren Vertiefung spezifischer Aspekte der Intersektionalität sei auf die Aufsätze in Smykalla/Vinz (2011), in Klinger/Knapp (2008) und in Walgenbach (2007) verwiesen:

Smykalla, Sandra/Vinz, Dagmar (Hg.): Intersektionalität zwischen Gender und Diversity. Theorien, Methoden und Politiken der Chancengleichheit, Münster 2011. – Klinger, Cornelia/Knapp, Gudrun-Axeli (Hg.): Überkreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz, Münster 2008. – Walgenbach, Katharina (u.a.): Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, Opladen/Farmington Hills 2007.

²⁵⁷ Siehe exemplarisch: Mertlitsch 2016 – Hacker, Hanna: Queer entwickeln. Feministische und postkoloniale Analysen, Wien 2012. – Kerner 2010 – Englert, Kathrin u.a.: Einleitung, in: AG Queer Studies (Hg.): Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische Interventionen, Hamburg 2009, S. 9-38. – Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung, Paderborn 2008.

²⁵⁸ Spachtholz, Christina: Crossing Boundaries. Intersektionale Ansätze in der zeitgenössischen Kunst, München 2019 (unveröff. Masterarbeit).

Machtverhältnissen und ihrer Reproduktion zum Untersuchungsgegenstand genommen. Diskriminierungs- sowie Normalisierungsstrategien sollen dabei herausgearbeitet und gewendet werden. Dieser Ansatz verbindet schließlich die Felder der Identitätsforschung sowie der Hegemonie- und der Institutionskritik. Demnach evaluiert eine intersektionale Perspektive in einem ersten Schritt die Attributierung des Subjekts und stellt heraus, welche Differenzmarkierungen in ihm greifen. Hierfür wird auf die basalen Zugriffskategorien von *race*, *class* und *gender* zurückgegriffen, wobei eine Ausweitung der Kategorien vielfach diskutiert wird. Dabei sei hervorgehoben, dass es bei sich der intersektionalen Analyse entgegen einer rein additiven Betrachtung beziehungsweise eines bloß deskriptiven „Aufspüren[s]“ [sic!] und „Nachweisen[s]“ [sic!] von sozialen Differenzen²⁵⁹, vielmehr um die Untersuchung reziproker Einflussnahmen der einzelnen Markierungen handelt. Ausgehend von der Analyse der Markiertheit wird die Macht- respektive die Ohnmachtsposition des Individuums innerhalb der Gesellschaft betrachtet. Zu beobachten gilt es hier, wie sich „verschiedene Differenzkonstruktionen und Dominanzverhältnisse überlagern und wie damit zu einer Reproduktion hegemonialer Ordnungen und bestehender Ungleichheitsverhältnisse beigetragen wird“²⁶⁰. Konkret werden damit asymmetrische soziale wie hegemoniale Gegebenheiten, ferner ungleiche „Geschlechterverhältnisse sowie internationale Grenz- und Migrationsregimes“²⁶¹ in den Blick genommen. Dabei sind nicht nur offensichtliche Felder von Machtverhältnissen zu untersuchen, sondern die *invisible*²⁶² Normalität – welche erst durch ihre Erosion signifikant wird – und ihre Konstruktion zu betrachten. Denn so ist es gerade die Wirkmacht der Normalität, welche in der Reproduktion und Sedimentierung von Handlungen und Denkweisen besteht, die (unreflektiert) zu einer Aufrechterhaltung von ungleichen Verhältnissen beiträgt. Die Herausstellung dieser machtvollen normalisierenden Ein- und Ausschlussmechanismen bietet in letzter Instanz die Möglichkeit der Öffnung und Pluralisierung sowie der des Widerstandes und der Transformation von Bedeutungen.

Wie bereits angesprochen, handelt es sich bei dem Intersektionalitätsbegriff um ein Prinzip, welches zunehmend interdisziplinären Anschluss findet. Der Weg dieses *travelling concepts*²⁶³ beinhaltet diverse Modifikationen,²⁶⁴ um in den Bereichen der

²⁵⁹ Riegel 2016: S. 142.

²⁶⁰ Riegel 2016: S. 8.

²⁶¹ Riegel 2016: S. 7.

²⁶² Link (2013: S. 18) beschreibt die „Normalität selber: Die erscheint gleichzeitig wie etwas Selbstverständliches, nicht näher Hinterfragbares, und als *black box*, als schwarzes Loch.“ Link, Jürgen: Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart (Mit einem Blick auf Thilo Sarrazin), Konstanz 2013.

²⁶³ Siehe dazu: Meyer 2017: S. 49-59. – Riegel 2016: S. 43.

Alteritätsforschung, der Pädagogik oder nun auch der Kunstgeschichte zu firmieren. So geht es innerhalb letztgenannter nicht nur um die Untersuchung der Überkreuzungen von Stigmata und um den Blick jenseits der Normalität beziehungsweise des Mainstreams,²⁶⁵ sondern auch um die selbstkritische Untersuchung des Umstandes, „dass sich gesellschaftliche Ungleichheitsverhältnisse nicht nur *in* [sic!], sondern auch *durch* [sic!] Bildung bzw. Organisationen von Bildung reproduzieren.“²⁶⁶ Damit kann umgekehrt eine selbstreflexive Intersektionalität Kanonisierungen vorbeugen und Raum für Subversion und Diversität innerhalb des Ausstellungswesens sowie des Kunstmarktes schaffen.

Den vorausgegangenen Beobachten zufolge umfasst der Begriff der Intersektionalität im Forschungskontext eine dreiwertige Dimension und ist sowohl als Analysewerkzeug, als Forschungsperspektive sowie als kritisches Reflexionsinstrument der Forschung selbst zu verstehen. Leitend für alle drei Anwendungsbereiche ist eine Denkweise der Vielschichtigkeit und eine Haltung der radikalen Hinterfragung normalisierender Strukturen sowie schließlich die Integration und Miteinbeziehung sämtlicher gesellschaftlicher Akteure_Akteurinnen. Dabei ist es gerade die Stärke der letztgenannten Multiperspektivität, welche das komplexe Feld der Intersektionalität nicht nur zu einer kritischen Selbstreflexion, sondern auch zu einer erweiterten Diskursfähigkeit und eines Ausbaus seiner Kategorien befähigt. Bezüglich letzterer gilt, wie bereits genannt, als Ausgangsbasis „d[ie] Trias `gender, race and class“²⁶⁷, welche jedoch stets in unterschiedlicher Gewichtung beziehungsweise Konnotation den Diskurs formt. Beispielsweise wird in den USA der Begriff *race* tendenziell unter ethnologischer Perspektive verfolgt, während sich demgegenüber in Deutschland diese Terminologie eher auf die politische Ebene verlagert, wie in jüngerer Vergangenheit die Auseinandersetzung und die Aufarbeitung der Deutschen Teilung zeigt.²⁶⁸ Ungeachtet der finalen Auslegung, kann für sämtliche intersektionale Herangehensweisen geschlossen werden, dass jeweils

²⁶⁴ Zu „Reduzierungs“- und „Pluralisierungstendenzen“ (ebd.), siehe: Chebout, Lucy N.: Wo ist Intersectionality in bundesdeutschen Intersektionalitätsdiskursen? – Exzerpte aus dem Reisetagebuch einer Traveling Theory, in: Smykalla/Vinz 2011, S. 46-60, hier: S. 51-55.

²⁶⁵ Siehe hierzu exemplarisch die rezente (Wieder-)Entdeckung von Senga Nengudi in der Ausstellung *Senga Nengudi. Topologien* im Münchner Lenbachhaus (17.09.2019 – 19.01.2020) beziehungsweise das ausführliche Porträt der Künstlerin in *monopol*: Buhr, Elke: Senga Nengudi. Bitte um Antwort, in: *Monopol*, 9/2019, S. 76-83.

²⁶⁶ Riegel 2016: S. 7.

²⁶⁷ Riegel 2016: S. 41.

²⁶⁸ Siehe dazu rezente Beispiele: Mau, Steffen: *Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft*, Berlin 2019. – Hensel, Jana/Engler, Wolfgang: *Wer wir sind: Die Erfahrung, ostdeutsch zu sein*, Berlin 2018. – Richter, Anna Sarah: *Intersektionalität und Anerkennung. Biographische Erzählungen älterer Frauen aus Ostdeutschland*, Weinheim 2018 (Diss.). Siehe ferner auch die Fragestellungen und Beiträge im Rahmen der zwölfteiligen Serie „Erklär mir den Osten“ der ZEIT von KW 34 bis 46 KW des Jahres 2019.

eine Dekonstruktion von einfachen beziehungsweise essenzialisierenden Identitätspolitik und überformenden Kollektivbetrachtungen stattfindet. Vor dem Hintergrund besagter Trias sei betont, dass die limitierte Kategorisierung ein latentes Diskussionsthema innerhalb der Intersektionalitätsforschung darstellt. Demnach ist die Ausweitung der drei Untersuchungskategorien durch die Hinzunahme weiterer Parameter angesichts einer sich stets wandelnden Gesellschaft, welche demzufolge latent neue sozial konstruierte Differenzmarkierungen hervorbringt, ein virulentes Anliegen.²⁶⁹ Hierbei wäre beispielsweise auf die Kategorie der Bodyismen, welche „körperliche[] Merkmale wie Alter, Attraktivität, Generativität und körperliche Verfasstheit“²⁷⁰ umfassen, sowie ferner auf die Parameter von Staatlichkeit oder Religionszugehörigkeit zu verweisen.

Gleichzeitig ist es gerade dieser Umstand der Kategorisierungen, welcher dem Konzept der Homolokie entgegenläuft. Trotz der Parallele der per se differenzierten Betrachtung des Individuums entspricht der Ansatz der Intersektionalität nicht dem holistischen Anspruch der Homolokie. Zwar geht der intersektionale Blick bekanntlich über eine rein additive Betrachtung des Subjekts hinaus, allerdings fokussiert dieses Konzept den Begriff der Überkreuzung. Damit wird letztlich die Vorstellung von sowohl geschlossenen Kategorien als auch der Begriff der enggeführten *Grenzlinie* reproduziert (siehe I.3). Das intersektionale Kategoriendenken läuft damit Gefahr, „weder dem historisch Gewordenen, dem Prozessualen, dem Uneinheitlichen und Komplexen“²⁷¹ gesellschaftlicher und damit identitätsstiftender Verhältnisse beizukommen. Demgegenüber betrachtet die Homolokie individuelle Grundbedingungen sowie äußere Einflüsse beziehungsweise Umweltfaktoren vorbehaltlos und erachtet gerade die Kontingenz als entscheidenden Faktoren der Subjektbildung.

So sind es gerade weniger festgeschriebene Kategorien, sondern vage Spuren, Facetten und unstrukturierte Mikroidentitäten, welche den individuellen Selbststrahlen füllen. Ferner besteht hinsichtlich des Zugriffs der Intersektionalität auf das idiosynkratische Individuum die Gefahr des Ausweichens auf etablierte Begriffspersonen, welche den Blick auf Nuancierungen oder Unsichtbares beziehungsweise auf Undefiniertes verstellen. Die Homolokie hingegen untersucht jenseits von Stereotypisierung die individuelle Verfasstheit. Dabei nimmt eine homoloke Perspektive die ganze Selbstextension des Einzelnen in den Blick. Somit agiert diese umfassender, zumal weniger die alleinige Analyse von

²⁶⁹ Eine ausführliche Darstellung findet sich bei: Meyer 2007: S. 94-108

²⁷⁰ Winker, Gabriele/Degele, Nina: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, Bielefeld 2009, S. 51.

²⁷¹ Riegel 2016: S. 47.

Unterdrückungsmerkmalen, sondern die Konstitution des Subjekts in seiner Gänze im Fokus steht. Damit entbehrt die Homolokie zwar den expliziten Impetus der Herrschaftskritik, wobei gerade die unkategoriale Betrachtungsweise latent Raum für die Genese subversiver Identitätszusammensetzungen bietet. Denn gerade das Zusammendenken von unauflöslichen Widersprüchen und Friktionen ohne den Drang der Assimilation oder Harmonisierung, fördert das Potential einer widerständigen Existenz jenseits von Marginalisierungsmarkierungen. Diese werden vielmehr unterlaufen und damit auch die einhergehenden Dominanzfaktoren entkräftet. Darüber hinaus ist es integrales Merkmal einer homoloken Perspektive, unerwartete Dynamiken, Veränderungen und damit einhergehende Bedeutungsverschiebungen mitzudenken. Demnach reicht die Homolokie ebenfalls an das Telos der Intersektionalität, „Unsichtbares sichtbar zu machen und damit verbundene Irritationen produktiv zu wenden und Perspektiven für Widerstand und Veränderungen zu entwickeln“²⁷², heran. Des Weiteren sei abschließend auf die Voreingenommenheit der Intersektionalität verwiesen, welche Identitäten unter dem Parameter der „Überschneidungen nicht-privilegierter Faktoren“²⁷³ und damit einzig negativ konnotierte Identitätsmarkmale in den Blick nimmt. Vor dem Hintergrund des ganzheitlichen Betrachtungsanspruchs der Homolokie erfolgt hier vielmehr eine wertfreie und vorbehaltlose Annäherung an das Subjekt.

Schließlich sei angemerkt, dass diese Haltung der Neutralität der homoloken Subjektbetrachtung stark an eine selbstreflexive Forschungshaltung gebunden ist. Diese wiederum ist auf übergeordneter Ebene eng mit der dritten Dimension der Intersektionalität, der „kritische[n] Reflexionsfolie für Prozesse der Wissensproduktion“²⁷⁴, verflochten. Demnach ist festzuhalten, dass sich das Konzept der Intersektionalität vor dem Hintergrund der Subjektanalyse nicht konstitutiv für eine homoloke Herangehensweise erweist. Allerdings sei im Bezug der wissenschaftlichen Positionierung eine klare Bejahung vollzogen und Intersektionalität – unter diesem Aspekt betrachtet – als *partielle* Grundlage für eine gelungene homoloke Subjektbetrachtung miteinbezogen.

So wird mit dieser Form des intersektionalen Zugriffs neben der Bewusstmachung der eigenen Situiertheit auch die kritische Reflektion der urbar gemachten beziehungsweise der ausgeblendeten oder nicht nutzbaren Kanäle ermöglicht. Vor diesem Hintergrund bietet eine intersektionale und damit eine „macht- und dominanzkritische[]“²⁷⁵ Perspektive,

²⁷² Riegel 2016: S. 47.

²⁷³ Spachtholz 2019: S. 2.

²⁷⁴ Riegel 2016: S. 147.

²⁷⁵ Riegel 2016: S. 10.

dem_der Forschenden die Chance „ein Bewusstsein über das Involviertsein in Machtverhältnisse und die Unausweichlichkeit von Machteffekten“²⁷⁶ zu erlangen.²⁷⁷ Konkret auf die vorliegende Arbeit bezogen, ergab sich somit der Fokus auf den deutschsprachigen Raum, wobei latent an der Überwindung des eigenen kulturellen Horizonts gearbeitet wurde, wie beispielsweise der Spracherwerb sowie die kulturelle Einarbeitung in die iranische Kultur zeigen (siehe Einleitung). Doch gilt es weiterhin, den eigenen (Wissens-)Standpunkt sowie die konsultierten wissensvermittelnden Institutionen und Quellen kritisch im Hinterkopf zu memorisieren. Auf den eigenen Forschungsprozess gemünzt, sei mit Riegel konstatiert, dass „die intersektionale Analyse ein tendenziell unabgeschlossenes Projekt“²⁷⁸ bleibt.

Mit Blick auf die drei beschriebenen Konzepte der Hybridität, der Multitude und der Intersektionalität, welche im Kontext der Untersuchung von Identitätskonstruktionen fruchtbare Elemente beinhalten, sei die Homolokie als eigenständiges Instrument diesen Prinzipien an die Seite gestellt. So zeigen diese vier Herangehensweisen einerseits durchaus Berührungspunkte in ihrer Grundhaltung, das Subjekt als ein vielschichtiges zu denken. Andererseits dominieren inhaltlich divergierende Schwerpunktsetzungen und Ausrichtungen, sodass die partiellen Kongruenzen schließlich keine Aufhebung der Konzeptgrenzen bewirken. In anderen Worten stellen die vier Konzepte je spezifische Zugänge zur Betrachtung von Subjekt-konstitutionen dar, welche nicht in eins fallen.

Insbesondere die Homolokie in ihrem Wesen als Relationsbegriff verschließt sich einer festen Zuschreibung und Subsummierung. Darüber hinaus vermag Homolokie keine übergeordnete Aussage über die Binnenverfassung von Subjekten zu geben, da diese durch das Muss der individuellen Anwendung, auf die Allgemeinheit bezogen, nur Annäherungen liefern kann. Homolokie ist demnach keine Schablone, welche auf Subjekte hin angelegt werden kann, da diese durch ihre Berücksichtigung individueller Facettenhaftigkeit die Idee einer Muster- oder gar einer Reinform völlig dekonstruiert. Das Konzept der Homolokie stellt somit kein generelles Schema dar, sondern ist stets neu und individuell anzupassen. Angesichts der Frage, was der Begriff der Homolokie im Rahmen der Erfassung von Subjekt-konstitutionen leisten kann, muss eine deutliche Beschneidung seiner Wirkmacht hinsichtlich generalisierender Betrachtungen vollzogen werden. Dem leisen Vorwurf der Beliebigkeit muss an dieser Stelle widersprochen werden, so ist er nur eine geringfügige Kann-

²⁷⁶ Riegel 2016: S. 10.

²⁷⁷ Zur Vertiefung, siehe: AK ForschungsHandeln (Hg.): InterdepenDenken! Wie Positionierung und Intersektionalität forschend gestalten?, Berlin 2015.

²⁷⁸ Riegel 2016: S. 145.

Bestimmung angesichts einer veritablen Befreiung von übergreifenden Pauschalisierungen. Vielmehr gilt es, eine homolokiebewusste Perspektive als Chance zu begreifen, da hierbei das Individuum jenseits von Fallbeispielhaftigkeit in den Blick genommen wird. So können mithilfe der Homolokie Stereotypisierungen und Universalisierungen entkräftet werden, da diese als ein Instrument der stets neuen und dezidiert subjektspezifischen Betrachtung zu erachten ist.

1.3 *Stretching* the Border. Homolokie im Kunstfeld: Schwellenraum statt Grenzlinie

„Meine Beziehung zum Anderen schichtet sich ins Unendliche; von unten nach oben und niemals in die Ferne – von hier nach dort.

Wie für die Dattelpalme, von der Wurzel bis zur Krone, ist der Andere Teil meiner Selbst.“²⁷⁹

Im Sommer des Jahres 2017 zeigt der Kunstraum Niederösterreich in Wien die Ausstellung *Performing the Border*²⁸⁰ und versammelt mit den gezeigten künstlerischen Arbeiten ein Panorama an heterogenen Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Grenze. So werfen die zeitgenössischen Positionen einen kritischen Blick sowohl auf Fragen von Territorialität, Nationenbildung und Abschottungspolitiken, wie auch auf die Aspekte von gesellschaftlichen Normen, Religion und Gender-Fragen. Wie der Titel der Schau bereits suggeriert, stellen die Kunschtchaffenden die Performativität von Grenzziehungen in das Zentrum ihrer Arbeiten. Die Ontologie dieser ist somit als dynamisch und zeitdependent zu verstehen. Ferner verweist der Aufführungsbegriff auf die „Gemachtheit“ beziehungsweise auf den Konstruktionscharakter von Grenzen. Ähnlich wie in der bereits ausgeführten Erschließung des Identitätsbegriffs wird auch bezüglich des „Wesens“ der Grenze deutlich, dass es sich dabei um ein auf Alterität basierendes Konstrukt handelt. So entsteht die Ziehung der Linie erst durch ein Verhältnis zu etwas respektive jemand Anderes. Gerade dieser Umstand, dass es sich bei Grenzverläufen nicht um unveränderliche Tatbestände, sondern sich stattdessen um sozio-politische Aushandlungen handelt, eröffnet die Dimension der Transfor-

²⁷⁹ Jabès, Edmont: Ein Fremder mit einem kleinen Buch unterm Arm, München/Wien 1993, S. 9.

²⁸⁰ Kat. Ausst. Wien 2017a

mation. Letzteres verdeutlicht die Prozesshaftigkeit von Grenzauslotungen, welche im Vorliegenden die Assoziation der Räumlichkeit mitdenken lässt.

Angesichts der Vorstellung der ideellen Dreidimensionalität wird der Grenzbegriff hier folglich nicht mehr im Sinne einer Demarkations*linie* verstanden.²⁸¹ Stattdessen erscheint dieser vielmehr als Schwellenraum, in welchem sich Abgrenzungsprozesse erst bilden und neu verhandelt werden. Entgegen einer Naturalisierung steht hier klar die jeweils zeitbasierte zwischenmenschliche respektive -staatliche Konstruktionsleistung im Vordergrund – und damit auch ihre Veränderlichkeit. Während die Wiener Ausstellung das *Performing* in den Fokus rückt, wird in der vorliegenden Arbeit darauf aufbauend von einem räumlichen Ausdehnungsprozess von Grenzen heraus argumentiert. Der hier nun titelgebende Gedanke des „*Stretching*“ the Border korrespondiert mit der Beschreibung des subjektinhärenten Homolokierahmens. Dieser latent durchlässige Selbstbezugsort basiert ebenfalls auf lebenslangen Aushandlungsprozessen. So wird dieser zwar mit Kategorien und Zuschreibungen konfrontiert, allerdings strebt er keine zwingende Syntheseleitung oder Essenzialisierung an. Jenseits von Indifferenz werden innerhalb der Homolokie keine Konversionskämpfe ausgetragen, sondern die einzelnen Mikroidentitäten enthierarchisiert nebeneinander ausgelebt. Dabei können vorzugsweise zahlreiche Identitätsfacetten Schnittmengen untereinander bilden, während Widersprüchliches schlichtweg inklusiv behandelt wird.

So kann konstatiert werden, dass das Homolokieprinzip der kontinuierlichen Aushandlung und Selbstreflexion strikte Abgrenzungsmechanismen und insbesondere spätmoderne Tendenzen der Renationalisierung vermeidet. Gerade in der Gegenwart, in welcher im Zuge der Globalisierung jeder als potenziell diasporisches Selbst gelten kann, muss eine prinzipiell offene Perspektive auf Grenzziehungen etabliert werden. Diese nicht linear, sondern als Schwellenräume zu begreifen, in welchen diverse Anschauungen homolok untergebracht sind, kann als Chance begriffen werden, die Herausforderung einer liberalen Gesellschaft zu meistern. Damit wird den Tendenzen eines aufstrebenden Abschottungs- und Verengungsdiskurses, welcher die Herausbildung von überkommenen Privilegien sowie von „bipolare[n] Einteilungen und Strukturierungsversuche[n] von Welt“²⁸² fördert, widersprochen.

²⁸¹ An dieser Stelle sei ergänzend an die Terminologie des „Niemandsländes“ erinnert, welche unter anderem auf das Kontrollgelände zwischen zwei Staaten angewendet wird. Auch hier beschreibt „die Grenze“ eine räumliche Ausdehnung, zumal dieses Gelände keiner Herrschaft untersteht. Ähnlich verhält es sich mit der Hochsee beziehungsweise den Internationalen Gewässern, welche ebenfalls keiner staatlichen Hoheitsgewalt unterliegen.

²⁸² Riegel 2016: S. 140.

Eine lohnenswerte Anwendung kann der Übertrag des Konzepts des individuellen Homologierahmens auf verschiedene Diskurse im Kunst- und Kultursektor finden, da dort sowohl „emanzipatorisches Potenzial als auch normierende, disziplinierende und ausgrenzende Aspekte“²⁸³ gleichermaßen stattfinden. In der bereits angesprochenen „Krise des Liberalismus“, welche sich besonders anschaulich in der Auseinandersetzung im Feld der Kunst zeigt, könnte der Homologiebegriff vermittelnde Funktion innehaben. Rauterberg beschreibt in seiner Publikation *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus* (2018)²⁸⁴ die gegenwärtige Spätmoderne als „eine[] Zeit, die unbeschränkter ist denn je – und zugleich das Bedürfnis nach starker Befestigung, nach neuen Grenzen hervorreibt“²⁸⁵. Anhand von fünf überwölbenden Fallbeispielen²⁸⁶ kristallisiert sich in Rauterbergs Essay heraus, dass der liberale Gedanke Gefahr läuft, Kategorisierungen zu reetablieren sowie Inklusions- und Exklusionsmechanismen zwar zu verschieben, diese aber lediglich neu zu verankern – ohne sie stattdessen komplett infrage zu stellen. So finden nach wie vor herrschaftskritische Diskurse statt, allerdings werden diese – im Zeichen der spätmodernen Authentizitätsperformance – zunehmend auf Affektbasis geführt,²⁸⁷ was durch die Vielfalt an Öffentlichkeiten in der Digitalmoderne zusätzlich beschleunigt wird. Die Argumentationslinie auf Affektbasis ist dabei denkbar kurz: „Wer sich ganz auf sein Gefühl verlässt, vermag sich frei zu fühlen: davon, nach besseren Argumenten, überzeugenderen Fakten, klügeren Schlussfolgerungen suchen zu müssen. Er braucht seine Entscheidung nicht im Horizont des Großen und Ganzen zu treffen, er trifft sie im Rückbezug auf die eigenen Affekte, allein ihnen muss er entsprechen.“²⁸⁸ Diese (Selbst-)Gläubigkeit, welche sich zumeist auf transzendente Phänomene bezieht, findet hier deutliche Verortung in der Immanenz und immunisiert zugleich gegen realweltliche Faktenerhebungen. So konstatiert Bröckling: „Der Affekt immunisiert gegen Fakten. Es kommt nicht so sehr darauf an, ob etwas stimmt, als darauf, dass es affektiv anschlussfähig ist.“²⁸⁹ Mit Blick auf die Kunst „bestimmt [dem-

²⁸³ Riegel 2016: S. 7.

²⁸⁴ Rauterberg 2018

²⁸⁵ Rauterberg 2018: S. 11.

²⁸⁶ Anhand „der Fälle“ von Dana Schutz, Balthus, Chuck Close, Eugen Gomringer und Charlie Hebdo untersucht Rauterberg die Aspekte von Produktion, Distribution, Rezeption, Integration sowie von Rebellion.

²⁸⁷ Dazu Rauterberg (2018: S. 100): „Zum anderen ist die Affekt-Ressource deshalb begehrt, weil sie sich selbst vermehrt: Affekte erzeugen Affekte, falls man sie in der Öffentlichkeit richtig einzusetzen weiß, und sie bringen einem jene Aufmerksamkeit ein, von der man zugleich behaupten kann, sie werde einem vorenthalten.“

²⁸⁸ Rauterberg 2018: S. 100.

²⁸⁹ Ulrich Bröckling, zit. nach Rauterberg 2018: S. 102.

nach] weniger der ästhetische *Ausdruck* [sic!], dafür stärker der gefühlte *Eindruck* [sic!] die Qualitätsvorstellung eines Kunstwerks.“²⁹⁰

Angeichts der spätmodernen Affizierungslogik kann eine homoloke Betrachtungsperspektive jedoch besonders gut in die scheinbaren Einbahnstraßen der emotionalen Diskursverknappung eingreifen. Denn anders als Rauterberg argumentiert, sind Affekte nicht binär strukturiert und teilen „die hyperkomplexe Gesellschaft“ nicht zwingend lediglich „in Wohl- und Unwohlsein“²⁹¹. So ist es gerade die Spätmoderne, welches das Subjekt anhält, sich selbst als multiperspektivisch und als „Kompetenzbündel“²⁹² zu begreifen, wodurch die Fähigkeit zur differenzierten Selbst- und Weltwahrnehmung bereits vorausgesetzt ist. Der Wendepunkt hin zu einer Affekttemperierung liegt in der Perspektive der Selbstreflexion und der damit einhergehenden Bewusstmachung der eigenen homoloken Verfasstheit. So nivelliert eine homoloke Perspektive auf die „Komplexität und Widersprüchlichkeit sozialer Realität“²⁹³ die eigene reduktionistische Affektäußerung. Homolokie vermag Homogenisierungen und Pauschalisierungen nicht gänzlich vermeiden zu können, allerdings kann eine derartige Denk- und Bewusstseinshaltung die Vehemenz der Spannungsfelder reduzieren und am eigenen Selbstbeispiel Ambivalenztoleranz mit dem Ziel einer Diskursaufrechterhaltung einbringen. Anstelle sich in eine dualistische Auseinandersetzung widerstreitender Elemente zu begeben, offeriert Homolokie einen dritten Weg, den der agonistischen Arena.

Dieser letztgenannte Gedanke leitet über zu einer Subkategorie des Kunstfeldes, zur Auseinandersetzung mit politischer Kunst (siehe II.4). Dieses ist im Zuge der Homolokiebetrachtung von großem Interesse, „denn obwohl die Mittel der Auseinandersetzung andere sind, wird die Kultur jeweils zum Austragungsort einer außerästhetischen Konfrontation, in dem es fast immer um Identitätsfragen geht, um die Markierung des Eigenen und die Abstoßung des Befremdlichen“²⁹⁴. Gerade diese Aspekte werden im Rahmen einer politischen Kunst verhandelt. Bei der Betrachtung zeitgenössischer engagierter Kunst muss dabei stets der zeitsynchrone Subjektbegriff respektive die Rolle des_der Künstlers_Künstlerin in der spezifischen Gesellschaft mitgedacht werden, wie dies hier bereits unter im Rahmen der Analyse des Feldes der Arbeit (siehe I.1.1) vollzogen wurde. Ungeachtet der einstweiligen Abkehr von Genie- und Autor_innenbegriff in der Diskursbildung der Dekonstruktivisten, ist demgegenüber von einer Wiederkehr, gar einer ungebrochenen Präsenz des_der Kunstschaft-

²⁹⁰ Rauterberg 2018: S. 96.

²⁹¹ Rauterberg 2018: S. 100.

²⁹² Reckwitz 2017: S. 204

²⁹³ Riegel 2016: S. 144.

²⁹⁴ Rauterberg 2018: S. 18-19.

fenden – trotz beziehungsweise aufgrund der Rede seiner_ihrer Abwesenheit – zu sprechen. Einen deutlichen Wandel in der Betrachtung dieser Diskursfigur findet sich in der Künstler_innenforschung, welche „aufbauend auf neuere kultur-, sozial-, ideen- und institutionengeschichtliche Methoden neue Perspektiven auf den Künstler entwickelt“²⁹⁵, ohne den Topos des Schöpfergenius oder des_der Künstlerheros_Künstlerheroine zu reaktivieren. Vielmehr wird die Miteinbeziehung von „Biografie, Sozialstatus, psychischer Konstitution, Habitus“ im Zusammenschluss mit dem „Werk als komplexe Konstruktion[], die es in ihrer je spezifischen historischen Situation zu analysieren gilt“²⁹⁶ verstanden. Diese multidimensionale Erfassung durch eine „autorschaftssensible[] Kunstgeschichte“²⁹⁷ hat aber nicht nur den_die Kunstschaaffende und dessen_derer Selbstinszenierung als grundlegenden Betrachtungspunkt, sondern befasst sich auch in einem Modus der Selbstreflexion mit dem eigenen Beitrag zur Generierung von spezifischen Künstler_innentypen.

Nicht unironisch vor diesem Hintergrund der Selbstbefragung der Disziplin ist beispielsweise der Ausstellungzyklus „Der Kult des Künstlers“, 2008-2009 zu bewerten. So finden im Herbst beziehungsweise Winter dieser Zeitspanne in Berlin insgesamt zehn Ausstellungen statt. Diese widmen sich durch die Präsentation bedeutender Kunstschaaffender des 19. bis 21. Jahrhunderts sowie raffinierter Gegenüberstellungen, der Konstruktion sowie der Dekonstruktion von Künstler_innenmythen. Somit sei zu konstatieren, dass der_die Künstler_in in seiner_ihrer Rolle als Affizierungsfigur und Wegbereiter_in – nunmehr um ein mehrdimensionales Betrachtungsspektrum erweitert – anhaltend virulent in sozialen und politischen Diskursen präsent ist. So unterliegt er_sie beispielsweise in der gegenwärtigen Liberalismusdebatte der vorrangig gesellschaftlichen Indienstnahme für Werte und Moral. Signifikant für die Gegenwart ist dabei die enge Verzahnung von Werk und Autor_in beziehungsweise die Verantwortlichkeit des_der Kunstschaaffenden qua Leitfigurstatus moralisch gut und damit dem gesellschaftlichen Wertekanon gemäß zu handeln. Andernfalls läuft sein_ihr Werk Gefahr, in „Sippenhaft“ zu geraten.²⁹⁸

Mit Blick auf eine engagierte Kunst findet sich, jenseits von Geniekult und Autor_inzentrierung, eine neue Tendenz zur bekennden Subjektivität. Während die historischen Avantgarden hinter ihren politischen Forderungen auch subjektive Motive verfolgten, so war das Ich-Bekenntnis mittelbar. Auffallend in der Spätmoderne ist diesbezüglich nun,

²⁹⁵ Fastert, Sabine/Joachimedes, Alexis/Krieger, Verena: Einführung, in: Fastert/Joachimedes/Krieger 2011a, S. 11-23, S. 17.

²⁹⁶ Fastert/Joachimedes/Krieger 2011b: S. 17.

²⁹⁷ Kampmann, Sabine: Andrea Frasers künstlerischer Geschlechtsverkehr. Oder wie man Autorschaft als Prozess beschreiben kann, in: Fastert/Joachimedes/Krieger 2011a, S. 329-340, S. 330.

²⁹⁸ Siehe dazu vertiefend: Rauterberg 2018.

dass der_die Künstler_in explizit unter Verwendung seines_ihres Selbst in Erscheinung tritt. Eigene Themen werden deutlich als die eigenen erklärt und zugleich doch als entindividualisiert adressiert und universell anschlussfähig gemacht. Der_die Künstler_in gibt sich dabei als Mensch und darüber hinaus als um Authentizität bemühtes *Er_Sie-selbst* preis. Das politische Engagement bleibt damit nicht im anonym-dienstbeflissenen – ähnlich einer Partei mit Programm – verhaftet, sondern wird singulär und eindeutig benennbar. Der Modus der Selbstermächtigung in gleichzeitiger Ablehnung hegemonialer Verfügung über andere kann als Idealbild engagierter Kunst gelten. So verunmöglicht sich just an dieser Stelle eine essenzialistische Perspektive auf das Künstler_innensubjekt, während ein homoloker Blick die gesamte Bandbreite einfängt und die Zwischentöne abbilden kann. Damit werden die komplexen Verstrickungen der mitunter binären Zuschreibungen von Künstler_in und Mensch, Kunst und Leben sowie Selbst und Gesellschaft nicht gegeneinander abgewogen, hierarchisiert und kategorisiert. Vielmehr erlaubt die homoloke Perspektive ein Zusammendenken und damit eine vorbehaltlose Anerkennung ontologischer Simultaneität. Während verengende Kategorisierungen Ausschlusspraktiken befördern und die dementsprechend agierenden Subjekte die je eigene Perspektive für sakrosankt erklären, bewirkt die Anerkennung homoloker Verfasstheit in Verbindung mit selbstreflexiver Weltsicht eine Aufrechterhaltung des Diskurses.

Homolokie unter dem Diktum des *Stretching the Border* als Ausweg aus der gegenwärtig aufkeimenden gesellschaftlichen „Illiberalität“²⁹⁹ zu betrachten, mag zu hoch gegriffen sein, aber als Korrektiv und Geisteshaltung kann diese zu einer nivellierten und gleichzeitig nicht indifferenten Selbst- und Weltwahrnehmung beitragen. Auf welche Weise die homoloke Perspektive bereits im Kunstsektor Wirkung entfaltet, soll im Folgenden anhand der Einzelbetrachtung der künstlerischen Positionen von Maria Lassnig, Christoph Schlingensief und Anahita Razmi sowie anhand der übergreifenden Untersuchung dieser unter dem Begriff der politischen Kunst aufgezeigt werden.

Abschließend sei konstatiert, während im vorangegangenen Theorieteil die Grundlagen der Homolokie im Zuge der Genese des modernen Subjekts bereitet wurden, dass nun im Künstler_innenteil darauf aufbauend die praktische Anschauung der Homolokie im Vordergrund steht. Damit findet inhaltlich eine Loslösung von der soziologischen Theoriebildung statt, welche hier vorrangig in Rekurs auf Reckwitz dargelegt wurde. Das dreiseitige soziologische Modell der Subjektprägung durch die Parameter der Arbeit, der Intimbeziehungen und der Technologien des Selbst wird im Vorliegenden als Wegbereiter erachtet, als eine

²⁹⁹ Rauterberg 2018: S. 138.

Art statische Vorbetrachtung, welche im Künstler_innenteil mit konkreten, dynamischen Beispielen vergegenwärtigt wird. Leitend werden hier die vier vermeintlichen Dualismen von Körper/Geist, Leben/Tod und Heimat/Fremde sowie Selbst/Gesellschaft sein. Im Zuge der Perspektive der Homologie soll aufgezeigt werden, dass die Grenzziehungen in diesen basalen Aspekten des menschlichen Seins nicht haltbar sind.

Es sei vorweggenommen, dass die vorgestellten künstlerischen Positionen von Lassnig, Schlingensief und Razmi in ihrem Agieren als spätmoderne Subjekte für die Entstehung ihrer Kunst zwar die im Theorieteil dargelegten drei primären sozialen Felder beanspruchen. Allerdings birgt ein derartiger Analysentransfer der subjektzentrischen Betrachtung den Fehlschuss des einzig biografischen Zugangs zu den Arbeiten beziehungsweise letztlich die Fokusverschiebung auf die Person des_der Kunstschaftenden. Denn obwohl sich die Werke aus einer Selbstreferentialität des_der Künstler_in speisen, spricht eine Durchleuchtung deren Intima nicht für einen Mehrwert in der vorliegenden kunsthistorischen Forschung. So wird biografisches durchaus berücksichtigt, dezidierte Künstler_innenselbstaussagen (siehe Einleitung), welche insbesondere für die Untersuchung der Felder von Intimbeziehungen und Technologien des Selbst eine Schlüsselposition einnehmen würden, bleiben hingegen weitestgehend ausgeklammert. In anderen Worten bildet das Zentrum der vorliegenden Forschung die Kunst beziehungsweise das jeweilige Werk, welches durchaus eng mit seinem_seiner Autor_in verknüpft ist, allerdings sich auch zusehends von diesem_dieser emanzipiert, wie in den Detailanalysen zu sehen sein wird.

II. Künstler_innenteil: Maria Lassnig – Christoph Schlingensief – Anahita Razmi: Die Darstellung von Homolokie in der Gegenwartskunst von 1999 bis 2019

II.1. Maria Lassnig: leibliche Pluralität

II.1.1 Phänomenologie der Wahrnehmung: Das implizite Gedächtnis und die reine Gegenwart des Körpergedächtnisses

„Wir bewegen uns hier in einem eigentümlichen Bereich, in dem Philosophie, Kunst und Wissenschaft sich zu vermischen beginnen.“³⁰⁰

„Man stößt schnell an Grenzen, will man diesem Werk mit strengen kunsthistorischen Argumenten auf die Spur kommen. Vielleicht deutlicher als in anderen künstlerischen Werken kann man in Lassnigs Fall Bereiche wie Psychologie, Medizin, Biologie, Philosophie, Soziologie etc. für das Verständnis als unumgänglich erkennen.“

³⁰¹

Um die Einzigartigkeit Maria Lassnigs künstlerischen Ansatzes in ihren Selbstporträts, insbesondere in Malerei und Grafik, herausarbeiten zu können, ist es vorab unabdingbar, ihrem nahezu monothematischen Bildsujet, dem (eigenen) Körper, näher zu kommen. Generell gilt dieser als „ein der Rede entzogener, unbekannter Kontinent, der nicht vergessen irgendwo am Rande der Welt liegt, sondern in der denkbar größten Nähe. Nichts rückt uns je näher als unser eigener Leib. Seine Verborgenheit hat damit zu tun, dass wir ihm niemals gegenüber treten können, um ihn in Distanz zu betrachten.“³⁰² Selbst das Abbild im Spiegel ist defizitär, zeigt es doch stets nur die Äußerlichkeit eines zudem seitenverkehrten Gegenübers. Diese „terra incognita“³⁰³ rückt Maria Lassnig Zeit ihres Schaffens in das Zentrum

³⁰⁰ Wildermuth, Armin: Philosophische und künstlerische Implikationen im Werk von Maria Lassnig, in: Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, hg. von Martin Kunz, Klagenfurt 1989, S. 9-16, S. 10.

³⁰¹ Holler-Schuster 2013: S. 6.

³⁰² Boehm, Gottfried: Leib und Leben. Die Bilder der Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Graz 2013, S. 12-23, S. 16.

³⁰³ Boehm 2013: S. 16.

ihrer Kunst. Mit dem Fokus auf ihrem Spätwerk ab den ausgehenden 1990er Jahren,³⁰⁴ kann an dieser Stelle vorweggenommen werden, dass ihr durch Kreuzung von Innen- und Außenwahrnehmung eine veritable Ganzheitlichkeit in der Selbstdarstellung gelingt.³⁰⁵ Ganz dem Anspruch einer realistischen Momentaufnahme des eigenen Ichseins verschrieben, schneiden sich sensorische und mentale Realitäten auf einem Materialgrund und bilden zusammen eine umfassende Dokumentation der Verankerung der Künstlerin im Hier und Jetzt.

Übertragen formuliert repräsentiert der mathematische Koordinatenursprung als Schnitt von x-Achse (sensorischer Innenperspektive) und y-Achse (mentaler Außenperspektive) in Lassnigs künstlerischem Koordinatensystem den eigenen Leib der Künstlerin. Die derartige Identifizierung des Leibes als „den Nullpunkt eines orientierten Raums [...], deren Koordinaten er selbst entwirft und permanent durch jede seiner Bewegungen verlagert“³⁰⁶ korrespondiert mit den Theorien Edmund Husserls. Ferner kann konstatiert werden: „Hier und Jetzt, Oben und Unten, Rechts und Links wären ohne den leiblichen Nullpunkt, der sie ortet, leere Worthülsen.“³⁰⁷ Diese „Nullerscheinung“³⁰⁸ bildet somit das „Orientierungszentrum“³⁰⁹ des individuellen Weltzuganges und schafft damit die Grundlage für die Konstruktion des Thomas Metzinger'schen „Ego-Tunnel[s]“³¹⁰, welcher als zugeschnittene Realitätserfahrung die äußere Welt in Bezug auf die körperliche Verfasstheit des Individuums hin filtert.

Gleichzeitig kann der Leib in Lassnigs Werk nicht nur als Nullpunkt und Entstehungsort beziehungsweise *Ausgangspunkt* ihres Kunstschaffens beschrieben werden, gilt er auch als *Zentrum* ihrer malerischen und zeichnerischen Auseinandersetzung mit dem Paradoxon von *Körpersein* und *Körperhaben*. Helmuth Plessner theoretisiert anhand dieser Begrifflichkeiten die beiden Seinsmodi von unreflektierter und instinktbasierter Gegenwartspräsenz und reflektierter Instrumentalisierung des Körpers. Dieser ist, mit Husserl gesprochen, ein „Willensorgan [...], das einzige Objekt, das für den Willen meines reinen Ich unmittelbar spontan

³⁰⁴ Zum „Alterswerk“, siehe II.1.4

³⁰⁵ So auch: Schuemmer, Silke Andrea: Das bewohnte Körpergehäuse. Die introspektive Methode der Maria Lassnig, Hamburg 2014 (Diss.), S. 137.

³⁰⁶ Alloa, Emmanuel/Depraz, Natalie: Edmund Husserl – „Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding“, in: Alloa, Emmanuel u.a. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Tübingen 2012, S. 7-22, S. 21.

³⁰⁷ Alloa/Depraz 2012: S. 21.

³⁰⁸ Husserl 1973a: S. 510.

³⁰⁹ Husserl 1952: S. 158.

³¹⁰ Metzinger 2014

beweglich ist“.³¹¹ Plessner differenziert an dieser Stelle jedoch genauer, sodass konstatiert werden kann, dass neben der Beherrschung und Verfügungsgewalt über den eigenen Körper, „der Mensch bezüglich seiner Körperorganisation ein Tier bleibt“³¹². So ist auch der Mensch an einen Schlaf-Wach-Rhythmus, an Instinkte und schließlich an die faktische Materialität des eigenen Körpers gebunden: „Die Tatsache, dass ich ein Körper *bin* [sic!], verunmöglicht es mir, hier und gleichzeitig woanders, jetzt und gleichzeitig gestern oder morgen zu sein.“³¹³ Der entscheidende Unterschied zur animalischen Ausrichtung bildet, entgegen deren zentrischer Körperangebundenheit, die exzentrische Position der Selbstreflexion. Damit ist „[d]er Mensch ist in der Lage, sich seiner Zentriertheit bewusst zu werden (Hier-Jetzt-Bindung des Erlebens) und steht gleichzeitig durch die Frontalstellung zu sich selbst [...] nicht mehr im Hier-Jetzt, sondern ist ortlos geworden.“³¹⁴ Mit anderen Worten ist der Mensch einerseits untrennbar ein impulsgeleitetes Körperwesen und andererseits zugleich ein rationaler äußerer Analyst in Distanz zu sich. Damit verfügt der Mensch über die zusätzliche Ressource, nicht nur sein Körper zu sein, sondern diesen instrumentell einzusetzen und darüber hinaus reflektieren zu können. Plessner zufolge „lebt und erlebt [der Mensch] nicht nur, sondern er erlebt sein Erleben.“³¹⁵ Auch diese beiden Modi bilden die Achsen eines zweiten künstlerischen Koordinatensystems, welches sich demzufolge aus den Parametern von intentionalem und reflexivem Sein speist. Lassnig beschreibt, vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der Unterwerfung und dem Untworfenenseins des eigenen Körpers, das Spannungsfeld von Selbstwahrnehmung in Form eines inneren Gewährwerdens und der aktiven Transformation dessen in eine materielle Selbstdarstellung unter dem Einfluss mentaler Prägungen.

Genau an dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass hierbei nicht der überkommene³¹⁶ Dualismusgedanke von Geist und Körper thematisiert wird. Vielmehr ist es das Konzept der Homologie, welches an dieser Stelle zum Tragen kommt. Wie die beiden Eingangszitate bezüglich des Œuvres von Lassnig es nahelegen, müssen die Arbeiten der Künstlerin im Kontext der Homologie von Körperlichkeit in Anschluss an Jörg Michael Kastl insbesondere

³¹¹ Husserl 1952: S. 151-152.

³¹² Haag, Hanna: Das Gesicht als Gedächtnis des Körpers – eine soziologische Spurensuche, in: Heinlein, Michael u.a. (Hg.): Der Körper als soziales Gedächtnis, Wiesbaden 2016, S. 49-57, S. 52.

³¹³ Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers, Bielefeld 2004, S. 147.

³¹⁴ Haag 2016: S. 52.

³¹⁵ Plessner, Helmuth: Gesammelte Schriften. Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Bd. 4, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt a. Main 1981, S. 364.

³¹⁶ Dimbath, Oliver/Heinlein, Michael/Schindler, Larissa: Einleitung: Körper und Gedächtnis – Perspektiven auf Zeichnungen der Vergangenheit und inkorporierte Verhaltensorientierungen, in: Heinlein 2016, S. 1-16, S. 1.

im „Spannungsverhältnis von Phänomenologie, Körpersoziologie und (neurowissenschaftlicher) Gedächtnisforschung“³¹⁷ untersucht werden. Konkret geht es darum, dass die genannten Achsen von Außenwahrnehmung und Innenwahrnehmung beziehungsweise Instrumentalisierung und Intentionalität lebensweltlich in dieser Reinform nicht existieren. Mit Lassnigs eigener Terminologie gesprochen, können die mentalen „Vorstellungsbilder“³¹⁸ und die somatisch evozierten Bilder von „Empfindungen“³¹⁹ nicht dauerhaft monologisch dargestellt werden, um dem Anspruch der umfassenden Selbstdarstellung, des ganzheitlichen Ichseins und -fühlens in seiner Totalität beizukommen. Den Versuch der Konservierung von Binarismen, dem sich Lassnigs „Totalporträts“ entgegenstellen, schmettert auch die aktuelle Erkenntnislage in der medizinischen Forschung ab. Hier fungiert der Körper nicht nur als reiner Gefühlsapparat, sondern agiert auch als autonomer Gedächtnisspeicher und Entscheidungsträger. Gerade unter dem Schlagwort des „Darmhirn[s]“³²⁰ wurde in jüngerer Vergangenheit die Dezentrierung des Bewusstseins und der Entscheidungsgewalt vom ehemaligen Denkmonopol des Gehirns auf andere Körperregionen einer breiten Leser_innenschaft (populär-)wissenschaftlich zugänglich gemacht. Die damalige Medizinstudentin Giulia Enders schlüsselt in ihrem 2014 erschienen Buch *Darm mit Charme. Alles über ein unterschätztes Organ* auf, wie „Signale aus dem Darm [...] in verschiedene Hirnbereiche gelangen [können]“³²¹. Während die Medizinerin klar auf das frühe Stadium der einschlägigen Forschungen und erst auf den Beginn der „vorsichtig[en]“ Hinterfragung der „absoluten[n] Führungsstellung des Gehirns“³²² verweist, wird in interdisziplinären wissenschaftlichen Denkfabriken von Neurologie und Soziologie bereits mit konkreten Terminologien operiert. Im Detail unterscheiden die Wissenschaftler_innen in Bezug auf die Gedächtnisleistung des Menschen das explizite und das implizite Gedächtnis.³²³

Ersteres basiert auf der veritablen Gehirnleistung und verfügt über die Zeitdimension der Vergangenheit: „[E]xplicit Wissen erfordert einen reflexiven, bewussten Zugriff auf Gedächtnisinhalte in Form der Erinnerung“.³²⁴ Dieser Wissenstypus kann auch mit dem Begriff des „Ereignisgedächtnisses“³²⁵ beschrieben werden. Das implizite Gedächtnis bezie-

³¹⁷ Kastl, Jörg Michael: Inkarnierte Sozialität – Körper, Bewusstsein, non-deklaratives Gedächtnis, in: Heinlein 2016, S. 79-98, S. 80.

³¹⁸ Engelbach, Barbara/Lassnig, Maria: Vorstellungs- und Empfindungsbilder. Auszüge aus Briefen im Kontext der Ausstellungsvorbereitung, in: Kat. Ausst. Siegen 2002, S. 24-29, S. 24.

³¹⁹ Siehe dazu die Selbstäußerung der Künstlerin in: Engelbach/Lassnig 2002: S. 26-27.

³²⁰ Enders, Giulia: *Darm mit Charme. Alles über ein unterschätztes Organ*, Berlin 2016 [2014], S. 133.

³²¹ Enders 2016: S. 134.

³²² Enders 2016: S. 132.

³²³ Zur Vertiefung, siehe: Fuchs, Thomas: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart 2000 (Diss.), S. 268-269.

³²⁴ Haag 2016: S. 54.

³²⁵ Haag 2016: S. 49. Zur Vertiefung, siehe: Hahn, Alois: *Körper und Gedächtnis*, Wiesbaden 2010.

ungsweise das „Körpergedächtnis“³²⁶ zeichnet sich durch alleinigen Gegenwartsbezug aus, zumal „[d]as implizite Wissen [...] in den Körper eingeschrieben“³²⁷ ist und somit „die Vergangenheit [...] nicht mehr erinnert werden [muss] – sie hat sich in reine Gegenwart verwandelt“³²⁸. Hinsichtlich des beschriebenen Verhältnisses von Unterwerfung und Unterworfenheit gegenüber dem eigenen Körper kann an dieser Stelle mit den Worten Hanna Haags konstatiert werden: „Körper-Haben wird hier mit Vergangenheit-Haben gleichgesetzt: als Subjekt stehe ich mir in der Außenperspektive selbst gegenüber und reflektiere über meine Vergangenheit. Im Leib-Sein [...] sind wir hingegen unsere Vergangenheit, können uns ihrer jedoch nicht bemächtigen, sondern gehen in ihr auf.“³²⁹

Eine interessante Spezifikation formuliert an dieser Stelle Kastl, indem er den Begriff der „non-deklarative[n] Gedächtnisleistungen“³³⁰ einführt. Damit erfasst er jenseits des instinktbierten Impulshandelns eine weitere einzig körpereigene Kompetenz, das „Gedächtnis ohne Erinnerung und Plan.“³³¹ Konkret bezieht sich Kastl auf Körperbewegungen als „ein Wirksamwerden vergangener Erfahrung, von Lernen, Training in der Gegenwart, das zugleich Antizipation von Zukünftigem ist, ohne dass auf bewusste Erinnerungen und Erwartungen zurück gegriffen wird“³³². Diese werden insbesondere in sozialen Kontexten wirkkünftig respektive dort vorher erworben.³³³ Kastl führt in Rekurs auf weitere Forschungsliteratur hierfür Alltagsfertigkeiten wie Radfahren, den diffizilen Prozess des Trinkens aus einem (Sekt-)Glas, das Spielen eines Instruments oder den Korbwurf im Basketball auf. Diese Tätigkeiten sind gerichtet und ursprünglich nicht intentional, „[a]ber sie erfordern im Detail keine Erinnerung und keinen Entwurf.“³³⁴ Diese in ihren Einzelschritten unbewussten und kaum zu verbalisierenden Fertigkeiten unterscheiden sich deutlich von deklarativen Leistungen, die ein aktives Wissen und Erinnern und eine bewusste Thematisierung des Sachverhalts erfordern. „Erwerb, Konsolidierung und ‘Abruf’ [sic!] von nicht-deklarativ Erlerntem dagegen (das, was [sic!] man kann) besteht in der praktischen Bewältigung spezifischer situativer Anforderungen.“³³⁵

³²⁶ Haag 2016: S. 49.

³²⁷ Haag 2016: S. 54.

³²⁸ Fuchs 2000: S. 318.

³²⁹ Haag 2016: S. 54-55.

³³⁰ Kastl 2016: S. 97.

³³¹ Kastl 2016: S. 82.

³³² Kastl 2016: S. 82.

³³³ Kastl 2016: S. 82.

³³⁴ Kastl 2016: S. 82.

³³⁵ Kastl 2016: S. 94.

Neben diesen unbewussten non-deklarativen Gedächtnisleistungen sei abschließend noch kurz auf eine weitere, ebenfalls nicht per se reflektierte, *passive* Körperspezifik verwiesen: das Körperschema. Dieser aus der Neuro- und Wahrnehmungspsychologie stammende Begriff bezeichnet die „kognitive Repräsentation des eigenen Körpers“³³⁶. Anders als das Körperbild³³⁷ setzt sich das Körperschema aus verschiedenen „senso-motorischen Erfahrungen mit dem eigenen Körper“³³⁸ zusammen. Nach Barbara Wichelhaus handelt es sich dabei um eine „allgemeine Vorstellung des Subjektes auf der Basis seiner Körperorientierung“³³⁹. Damit ist das Körperschema „unbewusste, vorbewusste und bewusste Körperwahrnehmung und [...] bezieht sich auf den Körperbau, die Funktionen rechts-links, die Körperausdehnung (Größe, Volumen), aber auch auf kognitive und perzeptive Leistungen.“³⁴⁰ Anwendung erfährt dieses implizite Wissen in zahlreichen Alltagssituationen, beim Durchgang durch eine niedrige Tür, dem (seitlichen) Passieren einer Engstelle oder dem Einschätzen des eigenen Gewichts beim Klettern oder der Körperkraft bezüglich des Tragens von Gegenständen. Auch hier kommen Erfahrungen und Erkenntnisse aus der Vergangenheit zum Tragen, die in der unmittelbaren Gegenwart unhinterfragt zur Körperreaktion beitragen.

Es bleibt zu ergänzen, dass im Vorausgegangenen die Begriffe Körper, Leib, Eigenleib nicht trennscharf voneinander abgegrenzt wurden, zumal ihre Definitionen oftmals je nach ihrer Denkschule minimal bis stark voneinander abweichen. Die Schwierigkeit einer Vereinheitlichung der Terminologien deutet auch Bernhard Waldenfels in seiner Beschreibung von „Leiblichkeit“ an: Diese „bildet im Getriebe des Lebens etwas wie eine Unruh, und dies auf Grund einer inneren Ambiguität, einer *Verdopplung* [sic!] in fungierenden Leib und Körperding, in Leibseele und Leibkörper, in Leibsein und Körperhaben, in Subjekt-leib und Objekt-leib, oder wie immer man diesen Doppelcharakter bezeichnen mag.“³⁴¹ Regelrecht kapitulierend äußert sich diesbezüglich Hans Belting bezüglich des „Körper[s], den ich hier mit einem Pauschalbegriff einführe, wenngleich ich weiß, wie problematisch sein Begriff in der heutigen Wissenschaft geworden ist.“³⁴² Im Folgenden wird sich der pointierten Synthese

³³⁶ Schwarz, Henriette: Künstlerische Impulse des 20. Jahrhunderts und ihre Adaption durch Interventionen der Kunsttherapie, Freiburg i. Breisgau 2013 (Diss.), S. 26.

³³⁷ Die Thematik des Körperbildes wird angesichts des Fokus der vorliegenden Arbeit nicht weiter ausgeführt. Zur Vertiefung, siehe: Schwarz 2013 sowie die dort weiterführende Literatur.

³³⁸ Schwarz 2013: S. 26.

³³⁹ Wichelhaus, Barbara: Körper, Körperwahrnehmung, Körpererfahrung, in: Kunst und Unterricht. Zeitschrift für Kunstpädagogik vereint mit Kunsterziehung, Heft 202, 5/1996, S. 15-20, S. 16.

³⁴⁰ Schwarz 2013: S. 27.

³⁴¹ Waldenfels 1994: S. 465.

³⁴² Belting 2011: S. 57.

Jörg Sternagels nach Waldenfels angeschlossen, welcher „zwischen *Leib* [sic!] als Gesamtheit des Selbst und *Körper* [sic!] als Materialität des Leibes“³⁴³ unterscheidet.³⁴⁴

Angesichts dieser Überfülle an Begriffen, die hier nur ausschnittsweise angedeutet werden konnten, und der gleichzeitigen Sprachlosigkeit angesichts ihrer tatsächlichen lebensweltlichen Entsprechungen und Wirkungen, erscheint Lassnigs Kunst wie ein Ausweg aus der Inhaltsleere der sprachlichen Überbauten. Dieses Defizit konstatiert auch David Espinet: „Der Leib ist auch dies: ein Ort der unkontrollierbaren Widerfahrnisse am Rande der Sprache.“³⁴⁵ Lassnigs Bilder hingegen machen die bislang verbal unbeschreibbare³⁴⁶ Facettenhaftigkeit des Nullpunktes, die hier mit dem Begriff der Homologie erstmals versprachlicht wird, fassbar. Indem sie sich auf Entdeckungsreise des *unbekannten Kontinents* macht, verleiht sie dem Leib Sichtbarkeit und führt am eigenen Beispiel vor, wie Innen und Außen, Empfindung und Vorstellung sowie Impuls und Inkorporation ineinandergreifen. Gerade im Spätwerk zeigt sich ihre Toleranz gegenüber der eigenen Vielstimmigkeit, Vielgestalt und des Facettenreichtums. Die latent homologe Verfasstheit des Individuums, die Lassnig in zahlreichen künstlerischen Momentaufnahmen festhält, ist untrennbar mit dem spätmodernen Anspruch der Simultaneität des gesellschaftlich Inkongruenten verbunden und dabei jedoch stets gebündelt unter dem eigenen Anspruch eines ganzheitlichen Realismusdenkens in inhärenter wie externalisierter Bildform.

³⁴³ Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, in: Alloa 2012, S. 116-129, S. 119.

³⁴⁴ Zur weiteren Vertiefung im vorliegenden Arbeitskontext, siehe: Vogelsang, Frank: Identität in einer offenen Wirklichkeit. Eine Spurensuche im Anschluss an Merleau-Ponty, Ricoeur und Waldenfels, Freiburg/München 2014.

³⁴⁵ Espinet, David: Martin Heidegger – Der leibliche Sinn von Sein, in: Alloa 2012, S. 52-67, S. 65.

³⁴⁶ So auch Antonia Hoerschelmann bezüglich Lassnigs Arbeiten: „Der Dialog wird auf unterschiedlichen Ebenen geführt, zwischen der Innen- und der Außenwelt, zwischen Sichtbarem und Spürbarem, zwischen Realismen und abstrahierten Formfindungsprozessen als Metaphern für das Unvermittelbare, sprachlich nicht Fassbare.“

Hoerschelmann, Antonia: Ja ja aber sowieso nein. Zu den Zeichnungen und Aquarellen von Maria Lassnig, in: Maria Lassnig – Zwiegespräche. Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle, Ausstellungskatalog Albertina Wien, hg. von Antonia Hoerschelmann und Anita Haldemann, München 2017, S. 10-22, S. 22.

II.1.2 Körpersein und -haben sowie Eigen- und Fremdsein: Ein Exkurs in die Selbstberührung

„[...] alle Wahrnehmung geschieht durch den Leib, doch dasjenige, wodurch [sic!] wahrgenommen wird – der Leib [...] – kann gerade nicht adäquat wahrgenommen werden.“³⁴⁷

„Thus, we ourselves are what we perceive, and what we perceive is us.“³⁴⁸

Die Beschreibung des Leibs als „zweiblättriges Wesen“³⁴⁹ des französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty hat trotz seiner vielfachen Zitierung und nahezu ubiquitären Anwendung in Arbeiten zur Körperforschung seine schlicht formulierte Brisanz nicht verloren. So ist dieser „[a]uf der einen Seite [...] Ding unter Dingen, und auf der anderen sieht und berührt er sie.“³⁵⁰ Doch gerade die Berührung eines bestimmten Dings schafft einen hier näher zu beleuchtenden Präzedenzfall: die Selbstberührung.

In diesem Akt wird in Anschluss an Husserl „der Leib zugleich als Dingkörper und als lebendiger Empfindungsträger erfahren“³⁵¹. „[W]enn die rechte Hand die linke berührt, nimmt sie nicht nur einen Gegenstand wahr mit den entsprechenden Oberflächenqualitäten etc., die linke Hand selbst wird dadurch ‘erweckt’ [sic!].“³⁵² Dieses „physische Ding“ „wird Leib, es empfindet.“³⁵³ Der beschriebene Akt der Erweckung der linken Hand – so simpel diese Geste auch sein mag – birgt eine fundamental verschiedene Doppelperspektive auf die eigene leibliche Verortung im Hier und Jetzt der Zeit und des Raumes. Aus der Sicht der rechten Hand, beziehungsweise des berührenden Leibes, bildet die linke Hand zunächst einen Fremdkörper jenseits des eigenen Aktionsraumes. Die linke Hand hingegen, das berührte Ding, erfährt wiederum den Kontakt zu (s)einer Entität: Rechts wird Fremdheit, links wird Zugehörigkeit erlebt. Waldenfels konstatiert bezüglich des „in sehenden und gesehenen, hörenden und gehörten, berührenden und berührten“³⁵⁴ verdoppelten Eigenleibs, dass dieser sowohl eine Ein- wie auch eine Zweiheit bildet und dies in latenter Wech-

³⁴⁷ Alloa/Depraz 2012: S. 21.

³⁴⁸ Fricke, Anna: Maria Lassnig’s Metapaintings, in: Maria Lassnig, Ausstellungskatalog Tate Liverpool, hg. von Lauren Barnes und Kasia Redzisz, London 2016, S. 94-104, S. 102.

³⁴⁹ Merleau-Ponty 1986

³⁵⁰ Merleau-Ponty 1986: S. 180.

³⁵¹ Alloa/Depraz 2012: S. 20.

³⁵² Alloa/Depraz 2012: S. 20.

³⁵³ Husserl 1952: S. 145.

³⁵⁴ Waldenfels 2002: S. 19.

selwirkung. Diese Waldenfels'sche „Zerreißprobe“³⁵⁵ ist jedoch nicht als Dualismus zu verstehen, sondern beschreibt eine Simultaneität von Seinszuständen, die aufeinanderfolgen, ineinandergreifen und schließlich ineinander aufgehen in dieser ganzheitlichen Leiblichkeit jenseits der Polaritäten von Körpersein und -haben sowie Eigen- und Fremdsein. Das Denken in „alte[n] Antithesen [...], so etwa auf Außenwelt und Innenwelt, Außenbeobachtung und Innenschau, objektive Eigenschaften und subjektive Zustände, beobachtbaren Körper und gespürten Leib“³⁵⁶ zurückgegriffen, verstellt den Blick auf die Homologie.

Das Festhalten an diesen Topoi leugnet sogar die Facettenhaftigkeit des (Leib-)Seins und verunmöglicht, eine ganzheitliche und eben leibliche Selbsterfahrung terminologisch zu entwickeln. Dieser Modus, für den gegenwärtig erst Begrifflichkeiten – so wie eben hier in dieser Arbeit vorgeschlagen die Homologie – gefunden respektive sich etablieren müssen, schließt die *verschiedenen Arten zu sein* ein, ohne sich hierfür erklären, definieren oder abgrenzen zu müssen. Dieser Zustand mag zwar sprachlich noch nicht weitreichend fassbar sein und in den Worten Waldenfels' schlichtweg eine „Rätselhaftigkeit“³⁵⁷ gegenüber scharf konturierten Binarismen sein, doch korrespondiert das Leibsein und damit übergeordnet die Homologie des Seins mit ihrer inhärenten Polyphonie mit der erlebten Gegenwart – im Gegensatz zu den statischen Kopfgeburten der antithetischen (Behelfs-)Erklärungsmuster.

Mit Blick nun zurück zu Husserls Ausführungen zur Selbstberührung sei im Kontext der vorliegenden Arbeit Lassnigs künstlerisches Bestreben nach ganzheitlicher Selbstdarstellung in den Fokus genommen. Obwohl davon ausgegangen wird,³⁵⁸ dass Lassnig nicht unter unmittelbarem Einfluss Husserls Schriften stand, beschreibt ihr Gemälde *Die gelbe Hand*, 2000 (Abb. 1) eine frappierende Nähe zu dessen Theorien. Regelrecht illustrativ hält die Künstlerin darin den flüchtigen Moment des Übergangs vom Fremd- zum Eigenerleben fest. Dieses taktile Erspüren des eigenen Körpers beschreibt einen Ausnahmefall innerhalb des Konzepts von Leiblichkeit, zumal Subjekt und Objekt beziehungsweise Raumkörper miteinander verschmelzen, vergleichbar mit der Personalunion von Maler und Modell in Lassnigs Kunstschaffen. Wird dem Gedanken Folge geleistet, dass Lassnig nicht den eigenen Körper, sondern die eigene Leiblichkeit porträtiert, so ließe sich mit Husserl schließen, dass Lassnig das

³⁵⁵ Waldenfels 2002: S. 19.

³⁵⁶ Waldenfels 2002: S. 18.

³⁵⁷ Waldenfels 2002: S. 18.

³⁵⁸ Boehm 2013: S. 19.

Unsichtbare³⁵⁹ sichtbar macht, spricht den Leib in seiner Perzeption als latente Nullerscheinung vergegenwärtigt.

Dargestellt ist vor monochromen Hintergrund aus kühlem, kräftigem Gelb, welches partiell den weißen Untergrund durchscheinen lässt, eine nackte Frau im Bildausschnitt des Halbfigurporträts sowie in Dreivierteldrehung nach rechts. Der Körper ist somit ab dem unteren Bauchbereich abwärts beschnitten, wohingegen die übrige Figur mittig im Bildfeld platziert ist und allseitig jeweils nennenswerten Abstand zum Bildrand hat. Beide Unterarme im rechten Winkel zum Oberarm erhoben, ist die Frau gerade im Begriff, mit ihrer rechten Hand das Handgelenk der Linken zu umfassen. Das Gesicht der Frau, welches weder über einen Hinterkopf noch über flankierende Haare verfügt, erscheint in zweifacher Ausführung. Durch eine seitliche Kopfdrehung von etwa 45 Grad nach rechts voneinander abweichend, scheint die Frau je eine ihrer Hände zu fokussieren.

Als titelgebend für das Gemälde erweist sich die linke Hand, welche lediglich aus Konturlinien besteht und keine weitere inhärente Farbigkeit eines eigenen Inkarnats aufweist. An dessen Stelle tritt der nun grellgelbe Hintergrund. Der übrige Körper der Frau, welcher durch starkfarbige violett bis rötliche Umrisslinien umgrenzt wird, erfährt durch den Einsatz des Komplementärkontrasts dem gelben Hintergrund gegenüber, zusätzliche Plastizität. Diese Farbstrategie setzt die Künstlerin in reduzierter Drastik in der Farbmischung des Inkarnats fort. Auch hier herrschen mitunter pastellige Violettöne, die unter den Körperschattierungen in Blau- und Grüntönen hervorscheinen. Die hellen Lichtstreifen auf der linken Arm- sowie Brust- und Bauchpartie deuten auf eine einzelne Lichtquelle jenseits des linken Bildrandes hin. Mit Blick auf die Körpermodellierung weist diese eine große Nähe zur klassischen beziehungsweise lebensweltlichen Anatomie auf. Auffallend divergierend sind lediglich neben dem genannten fehlenden Hinterkopf sowie der verdoppelten Gesichtspartie die beiden weiblichen Brüste, welche erst auf den Rippenbögen ansetzen.

An dieser Stelle ist es nötig, die Zwiefachheit des Gesichtes näher zu erfassen, um diese Beobachtungen schließlich mit den obigen Ausführungen zur Selbstberührung in Bezug zu setzen. Denn doppelt ausgeführt sind bei genauerer Betrachtung zwar die Nasen-, Mund- und Kinnpartie, im Bereich der Augen ist lediglich eines vorhanden, nämlich das ganz rechte der Figur. Das zweite Auge des linken Gesichtes, welches anatomisch gemäß der Blickrich-

³⁵⁹ Siehe dazu Husserl: „[...] weil mein Körper Leib ist, kann ich ihn nicht ausserhalb sehen. An sich ist er ausserhalb sichtbar, als Körper, nur aber nicht als Leib, wenn das sehende Ich diesen Leib haben soll.“

Husserl 1973b: S. 282.

tung zu sehen sein müsste, sowie das rechte Auge des rechten, zweiten, Gesichts fehlen jeweils. Die übrigen facialen Proportionen beider Gesichter sind jedoch harmonisch in Bezug auf Kopfhaltung und Blickrichtung abgestimmt und beschreiben eine sehr ausgeprägte naturalistische Bezugnahme.

Bezüglich der Blickrichtung sei zweierlei angemerkt beziehungsweise präzisiert: Zum einen ist der Blick des linken Gesichtes nicht unmittelbar auf, sondern lediglich in Richtung der berührenden rechten Hand der Figur gerichtet. Konkret blickt das Auge über das Geschehen hinaus ins Leere beziehungsweise diagonal zum oberen rechten Bildrand hinaus. Diese Ausrichtung verleiht dem Gesicht etwas Abwesendes respektive etwas außerhalb des Sichtbaren Registrierendes. Im Kontext der Selbstberührung der Figur darf davon ausgegangen werden, dass im linken Gesicht ein Moment der Selbstreflexion und der Wahrnehmung inhärenter Prozesse dargestellt ist, welcher sich, unabhängig von den zeitgleich ablaufenden Geschehnissen der die Protagonistin umgebenden Außenwelt, ereignet.

Hinsichtlich des rechten Gesichts sei konstatiert, dass hierbei nur anhand der Kopfdrehung sowie der übrigen Gesichtsanatomie, Annahmen zur exakten Blickrichtung erstellt werden können. Angesichts der vorausgegangenen Beschreibungen erscheint es jedoch als sehr naheliegend, dass sich das rechte Gesicht der Figur in – womöglich verwunderter – Betrachtung seiner linken, auf Augenhöhe erhobenen Hand, befindet. Der Mund ist leicht geöffnet, wirkt jedoch nicht sprechend, sondern lässt eher ein nonverbales oder höchstens lautmalerisches Erstaunen vermuten. Dieses Gesicht befindet sich demzufolge in einem konkret außenweltlichen Wahrnehmungszustand. Dieser erfolgt nicht durch inneres Nachspüren, sondern durch visuelle und dezidiert kognitive Prozesse.

In der Forschung wurde hierbei verschiedentlich die Assoziation des Januskopfes bemüht³⁶⁰, von welcher an dieser Stelle jedoch Abstand genommen wird.³⁶¹ Vielmehr scheint die vergleichsweise geringe faciale Abweichung – anders als bei der antagonistischen Position in der klassischen Janusikonografie – eher der des situativen Erlebens der beschriebenen Simultaneität der Fremd- und Eigenwahrnehmung innerhalb einer einzigen Berührung zu entsprechen. So sei auf *einer* Leinwand die gleichzeitige, ambivalente Selbstwahrnehmung *einer* Person in Außenweltdarstellung wahrgenommen, deren Gesicht lediglich zu Illustrationszwecken des innenweltlichen Rezeptionsprozesses verdoppelt erscheint. Nicht der janusköpfige Blick in zwei entgegengesetzte Richtungen und damit die Andeutung eines

³⁶⁰ Boehm 2013: S. 19. – Fricke 2016: S. 97.

³⁶¹ Mit dem Thema der Janusköpfigkeit, ein ebenfalls zweigesichtiger Kopf mit allerdings je diametral entgegengesetzter Blickrichtung, setzt sich Lassnig jedoch an anderer Stelle ihres Spätwerkes, in dem Gemälde *Januskopf*, 1999, auseinander.

unüberwindbaren Gegensatzes ohne Schnittmenge, sondern zwei Perspektiven auf dasselbe Geschehen aus eng verwandten Warten – dies fängt *Die gelbe Hand* ein. Damit werden ein diffuses Gefühl sowie die inhärente Ambivalenz, welche latent in der Innenwelt des Menschen verborgen sind, von der Künstlerin bildlich fassbar gemacht. In anderen Worten findet Lassnig in ihrer Darstellung eine bildliche Entsprechung der Homologie, ein erster Versuch der Versprachlichung des Daseins einer Person in verschiedenen Modi des Bewusstseins, die einander überlagern und parallel ablaufen.

II.1.3 Der Körper als „der Ort der Bilder“³⁶²: ein bildverarbeitendes und -generierendes Medium

„Körper waren dabei [in der Kunst „bis an die Schwelle der Moderne“ ebd.] stets eine externe Größe, die dem Betrachter entgegentritt. Mit dem Körpergefühl kommt jetzt dagegen eine große Unbekannte, nämlich der eigene Körper ins Spiel, der sich – über die engen Grenzen des Selbstporträts hinaus – als eine interne Größe darstellt, als Örtlichkeit, die allein durch Selbstbezug zugänglich wird.“³⁶³

In eben besprochenem Gemälde, *Die gelbe Hand*, wird neben dem Akt der Selbstberührung dem_der Betrachter_in ein zweites un(ter)bewusstes Thema zugänglich gemacht. So wird darüber hinaus der körperinhärente und doppelseitige Prozess der Rezeption sowie der Produktion von Bildern vergegenwärtigt. Im Folgenden wird diesbezüglich von der Überlegung Günther Holler-Schusters, wiederum in Anschluss an die Theorien von William John Thomas Mitchell,³⁶⁴ ausgegangen, „dass der menschliche Körper ein lebendes Medium darstellt, das Bilder empfängt und zugleich selbst Bild ist“³⁶⁵. Ähnlich äußert sich diesbezüglich auch Belting: „Natürlich ist der Mensch der *Ort der Bilder* [sic!]. Wieso natürlich? Weil er ein natürlicher Ort der Bilder ist, gleichsam ein lebendes Organ für Bilder.“³⁶⁶ Der Körper sei ferner „nicht nur, kraft seiner Imagination, ein ‘Ort der Bilder’ [sic!], sondern auch, mittels seiner äußeren Erscheinung, ein Bildträger gewesen und geblieben“³⁶⁷, welcher darüber

³⁶² Belting 2011: S. 57.

³⁶³ Boehm 2013: S. 13-14.

³⁶⁴ Mitchell, William John Thomas: *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2012 [2008]. Siehe dort auch das Vorwort Beltings, S. 7-10.

³⁶⁵ Holler-Schuster 2013: S. 7.

³⁶⁶ Belting 2011: S. 57.

³⁶⁷ Belting 2011: S. 34.

hinaus in Form von Erinnerungen über die Fähigkeit der „körpereigenen Bilderzeugung“³⁶⁸ verfügt. Schließlich beschreibt Holler-Schuster in konkretem Bezug auf Lassnig, dass „seit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit die Erkenntnis zu sein [scheint], dass der menschliche Körper eben ein Medium darstellt, das Bilder generiert. Er empfängt Bilder von außen und lässt solche in seinem Inneren entstehen.“³⁶⁹

Demnach verfügt der Körper vor der Grundannahme einer medialen Verfasstheit über eine Sonderstellung gegenüber anderen technischen Apparaten beziehungsweise dem gegenwärtigen (!) Stand der datenverarbeitenden Programme: er transferiert *und* evoziert eigene Bilder. Somit ist er zugleich Sender und Empfänger, Generator und Übermittler, Autor und Konsument. Der Prozess ist dabei ein fließender aus sinnlicher Erfassung der Außenwelt und gleichzeitigem Abgleich mit inneren Erinnerungen. Die sehend, tastend, riechend und hörend aufgenommenen Sinneseindrücke, welche nicht zwingend in konkreter außenweltlicher materieller Bildform vorliegen müssen, gelangen durch die Sinnesorgane in den Körper. Dort treffen sie auf einen – im Vorliegenden nicht zu lokalisierenden³⁷⁰ – Speicher aus vorherigen Erfahrungen und Erinnerungen in immaterieller Bildform. Diese Bilder treten somit vor das metaphorische „innere Auge“. Merleau-Ponty beschreibt damit korrespondierend das Wissen um die eigene Körperlichkeit beziehungsweise eine latente, potenzielle Sichtbarkeit jenes: „Ebenso kann ich, an meinem Tisch sitzend, mir augenblicklich die Teile meines Körpers `versichtbaren´ [sic!], die mir verdeckt sind. Meinen Fuß im Schuh zusammenziehend, sehe ich ihn gleichzeitig.“³⁷¹ Und weiter: „Dieses Vermögen besitze ich sogar bezüglich der Teile meines Leibes, die ich noch nie gesehen habe.“³⁷² Insbesondere jene zweite Äußerung mag auch für die Erschließung Lassnigs Körpergefühle Relevanz haben. Zumal der Künstlerin zufolge auch per se Invisibles damit das Potential der Sichtbarkeit und letztendlich auch der Verdinglichung in der Außenwelt hätte.³⁷³ Natalie Lettner dokumentiert in ihrer Biografie der Künstlerin im Rahmen einer längeren und sehr aufschlussreichen Passage die Auseinandersetzung mit exakt dieser Frage der Sichtbarkeit der Empfindungen zwischen Lassnig und Oswald Wiener in den ausgehenden 1970er Jahren.³⁷⁴ Letzterer schil-

³⁶⁸ Belting 2011: S. 13.

³⁶⁹ Holler-Schuster 2013: S. 8-9.

³⁷⁰ Angesichts der diesbezüglich noch großen Forschungslücken in der Medizin ist eine verbindliche Verortung dieses Speichers gegenwärtig nicht möglich.

³⁷¹ Merleau-Ponty 1966: S. 179.

³⁷² Merleau-Ponty 1966: S. 179.

³⁷³ Entgegen anders lautender Künstlerinnenselbstäußerungen verfügte Lassnig über gute Kenntnis der Schriften des Phänomenologen sowie über zahlreiche weitere philosophische Denkschulen des deutsch- und französischsprachigen Raumes.

³⁷⁴ Zur Vertiefung unter Einbeziehung konkreter Werkbeispiele, siehe: Lettner 2017: S. 253-255.

dert gegenüber der Autorin eine Phase intensiver kunsttheoretischer Auseinandersetzung,³⁷⁵ welche Aufschluss über Lassnigs Einstellung gegenüber den inneren Bildern gibt, weshalb sie hier in ihrer Gänze zitiert wird:

„Auf etliche ihrer Bewusstseinsbilder vermerkt sie: `Nach Instruktionen von Oswald Wiener.` Wiener will zum Beispiel wissen, was bei ihr passiert, wenn sie eine Vorstellung von einem Gesicht hat: < Ich habe ihr Fragen gestellt. Am Anfang hat sie gesagt: Bilder? Nein, sie sieht nichts! Sie *weiß* [sic!], wie das Gesicht ist. > Er kann das damals nicht glauben: < Ich habe die alte Leier durchgemacht. Die Fehler, die jeder, der damit beginnt, darüber nachzudenken, macht, habe ich halt wiederholt. Ich war schon sehr geneigt anzunehmen, dass da etwas Visuelles beteiligt ist beim Vorstellen. > Zunächst widerspricht Lassnig weiterhin. < Dann hat sie sich aber, das hat mich auch merkwürdig berührt, von mir überzeugen lassen. Am Anfang hat sie gesagt, sie sieht nichts, sie weiß das. Aber sie hat sich dann von mir so beeinflussen lassen, dass sie dann gesagt hat: Ach ja, das ist wahr. > Was Wiener im Nachhinein sehr bedauert, denn mittlerweile geht er davon aus, dass Lassnig mit ihrer ersten Antwort recht hatte.“³⁷⁶

Somit gilt es mit Blick auf Lassnigs Werk zu präzisieren, dass grundsätzlich zwei Arten von Bildern in ihren Werken zusammenfließen. Die Bilder der Außenwahrnehmung, über deren Beschaffenheit die Künstlerin durch die Erfassungsroutine durch die Sinne Bescheid „weiß“, zum einen. Diese können in Anlehnung an die Selbstäußerungen der Künstlerin als *Erinnerungsbilder* bezeichnet werden. Die zweite Gruppe hingegen besteht aus außenweltlich von ihr bislang nicht erfassbaren Sinneseindrücken, über welche die Künstlerin folglich kein gewohnheitsmäßiges und sedimentiertes (Welt-)Wissen besitzt. Diese *Vorstellungsbilder* haben per se keine vorgeprägte Gestalt und sind nicht an eine festgelegte Ikonografie gebunden. Deshalb ist es hier zu überlegen, diesbezüglich weniger von *Bildern* als vielmehr von „intravisuellen Eindrücken“ zu sprechen. Jenseits von gewohnheitsmäßigen Erfahrungsroutinen sind diese inhärenten Momentaufnahmen jeweils rezipient_innenspezifisch singulär, ephemere und nicht wiederholbar.

Lettner führt bezüglich des Austausches zwischen Lassnig und Wiener weiter aus: „Neben den `Vorstellungsbildern` [sic!] diskutieren die beiden auch über `Erinnerungsbilder` [sic!], wobei die Grenzen zwischen beiden Genres verschwimmen.“³⁷⁷ Inwieweit dieser Zusam-

³⁷⁵ Lassnig weilte im Zuge eines DAAD-Stipendiums von 1978 bis 1979 in Berlin und hat während dieser Zeit engen Kontakt zu dem ebenfalls zeitweise dort lebenden Oswald Wiener.

³⁷⁶ Lettner 2017: S. 254-255.

³⁷⁷ Lettner 2017: S. 255.

menfluss letztlich auf das Insistieren Wieners zurückzuführen ist, muss an dieser Stelle offenbleiben. Bedeutend ist jedoch der Hinweis auf die Nähe und das Ineinandergreifen, gar des Sich-Bedingens der Erinnerungsbilder und der intravisuellen Eindrücke. Diese innere homologe Verfasstheit, dieses Zusammenfließen von Außen- und Innenwelt beschreibt einen zentralen Punkt in Lassnigs Selbstporträts. In einem bis in die Gegenwart vielzitierten Malrezept des Jahres 1970 beschreibt sie drei Arten der Selbstdarstellung, welche je nach Grad der Außenwelteinbeziehung voneinander abweichen.³⁷⁸ Mit Blick auf ihr Spätwerk scheint diese Bemühung um Trennschärfe jedoch in ihrer Radikalität etwas weicher geworden zu sein. Lassnig verweist zwar beispielsweise in einem Interview des Jahres 2007 auf die „zwei Wege“³⁷⁹ der Bilder vor dem Hintergrund der Miteinbeziehung von Vorstellungsräume respektive Erinnerungsbildern in Bezug auf die Darstellung der situativen Körperempfindungen. Allerdings wirken ihre Zeichnungen dieser Zeit zunehmend inklusiv und tolerant gegenüber dem verstärkten Ineinander der verschiedenen Wahrnehmungssphären beziehungsweise Realismen in ihren Arbeiten.

Ohne im Detail auf die Selbstäußerungen der Künstlerin einzugehen, lässt sich eine in ihrem Spätwerk gestiegene Öffnung gegenüber der Simultaneität von äußeren und sedimentierten Erinnerungsbildern sowie den momenthaften und sinnesorganunabhängigen intravisuellen Eindrücken beobachten. Der Realismus des eigenen Körperempfindens, der sich in ihren Arbeiten besonders durch subjektive Körperkonturen und Proportionen sowie durch starkfarbiges Inkarnat auszeichnet, tritt zunehmend neben den Realismus der eigenen Außenwahrnehmung, welche wiederum durch abbildende Apparaturen – wie Fotografie, Video – oder andere bild(wieder)gebende Medien festgehalten, über die Sinnesorgane der Künstlerin in den Körper zurückgelangen. Mit anderen Worten, illustriert Lassnigs Kunst die Sonderstellung der Doppelfunktion des Körpers als bildvermittelnden sowie als bildkreierenden Aktanten.

Mit weiterem Blick auf Lassnigs Arbeiten sei hier abschließend konstatiert, dass der Körper noch in einer dritten Dimension auf den Bildentstehungsprozess, insbesondere im Bereich der Ölgemälde, mit einwirkt. Wie aus der Literatur³⁸⁰ beziehungsweise Zeitzeugengesprä-

³⁷⁸ Lassnig, Maria: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, hg. von Hans Ulrich Obrist, Köln 2000, S. 30-32, insbes. S. 31.

³⁷⁹ Monschein, Michaela/Lassnig, Maria: Wenn ich sterbe, werde ich sicher nicht in den Himmel auffahren, in: Dreissinger 2015, S. 152-157, S. 154. (aufgezeichnet 2007)

³⁸⁰ Siehe dazu insbesondere die verschiedenen Zeitzeugeninterviews in Dreissinger 2015 sowie die Beschreibungen in Lettner 2017, S. 326.

chen der Autorin zu erfahren war,³⁸¹ war „[d]as Malen [...] für sie immer auch ein wilder körperlicher Akt.“³⁸² So spannt Lassnig die Leinwände für ihre Selbstporträts nicht auf Rahmen auf, sondern nagelt sie eigenhändig auf Standhöhe an die Wände ihres Ateliers. Diese Art der „Aufspannung“ erlaubt ihr einen sehr festen, bisweilen bohrenden Pinselduktus. Der nachfolgende Malakt selbst besteht aus zwei Phasen unterschiedlichen Körpereinsatzes. Zunächst erfolgt eine meditative Bewusstmachung des Körpers in Ruhehaltung. Die daraus resultierenden Impressionen werden daraufhin in kürzester Zeit und unter demgegenüber sehr aktivem und mit großer Kraft verbundenem Körpereinsatz auf der Leinwand festgehalten.³⁸³ Dieser Quintessenz der konvergierenden Beschreibungen kann Glauben geschenkt werden, anders als den Fotografien von Heimo Kuchling und Kurt-Michael Westermann zu Beginn der 1980er Jahre, welche Lassnig auf dem Boden liegend beim Malen zeigen. Wie die jüngere Forschung analysiert hat,³⁸⁴ handelt es sich hierbei um arrangierte Settings, innerhalb derer Lassnig an dem bereits lange Zeit zuvor fertiggestellten Bild *Große Liegende*, 1973 „arbeitend“, den Eindruck der Entstehung in situ zu erwecken sucht. Womöglich um ihr Ansinnen des Selbstporträts als Selbstabdruck auf dem Malgrund visuell erklärbar zu machen, könnten diese Aufnahmen auch vor dem Hintergrund Lassnigs im Jahr 1980 aufgenommenen Lehrtätigkeit an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien zu erklären sein. Angesichts der Intention des Selbstabdrucks ist die Assoziation von Anna Fricke, Lassnigs künstlerisches Anliegen mit den ikonischen *Anthropométries* von Ives Klein in gedankliche Nähe zu rücken³⁸⁵ – auch biografisch³⁸⁶ – nachvollziehbar. Gleichzeitig ist der Übertrag von Kleins Ansatz angesichts des im Vorausgegangenen konstatierten, homologen Zusammenspiels Lassnigs Bildebenen zu kurz gegriffen. Denn in ihrem Œuvre wird der Körper nicht nur in seiner, erneut im Sinne Waldenfels gesprochen, „Materialität des Leibes“, sondern vielmehr als Leib, und damit bekanntlich als Gesamtheit des Selbst erfasst.

³⁸¹ Es fanden zwei ausführliche Gespräche der Autorin mit Hans Werner Poschauko, dem langjährigen Schüler und letzten Assistenten der Künstlerin, am 22.06.2018 in Basel und am 26.03.2019 in Wien statt.

³⁸² Poschauko, Hans Werner: Ihr Unterrichtsstil war klassisch, wie aus dem 19. Jahrhundert, in: Dreisinger 2015, S. 104-110, S. 108. (aufgezeichnet 2014 und 2015)

³⁸³ Die mehrfach von Außenstehenden betonte Schnelligkeit Lassnigs ist zum einen der jeweiligen Lichtsituation, zum anderen insbesondere der Flüchtigkeit der Körperempfindungen geschuldet, die, nach Angaben Poschaukos, auch keine spätere Überarbeitung der Bilder mehr zuließ.

³⁸⁴ Barnes, Lauren/Redzisz, Kasia: Introduction: The Body Decides, in: Kat. Ausst. Liverpool 2016., S. 11-20, S. 13-14. Diese These wurde der Autorin im Gespräch von Johanna Ortner, der Kuratorin der Maria Lassnig Stiftung, sowie von Poschauko übereinstimmend bestätigt (November 2016 und März 2019). Siehe ebenso: Lettner 2017: S. 326-327.

³⁸⁵ Fricke 2016: S. S. 97-98.

³⁸⁶ Siehe dazu: Lettner 2017: S. 168-170.

Und doch muss an diesem Begriff des Selbstabdruckes festgehalten werden, wenn auch in anderer Bedeutungshinsicht. Denn neben den Erinnerungsbildern und intravisuellen Eindrücken, die auf Leinwand und Papier gebannt werden, erscheint der Körper der Künstlerin, wie oben bereits genannt, in einer dritten Dimension: als lebensweltlicher Index. So „drückt“ sich dieser auf den Untergründen in Form von Körperspuren ebenfalls ab und fließt in die Gesamtdarstellung schließlich mit ein. Diese können sich sowohl direkt, in Form von beispielsweise Fingerspuren, oder indirekt, anhand von Bewegungen des Körpers, materialisieren. Exemplarisch sei in diesem Kontext auf die Zeichnung *Sich betrachtendes Selbstbildnis* der 1970er Jahre verwiesen (Abb. 2). Dieses beschreibt ein Zusammentreffen dreier Körperebenen der Künstlerin: die Innen- und Außenwahrnehmung jeweils in Reinform sowie die Spur des in situ vor dem Zeichengrund befindlichen Leibes materialisiert durch Fingerabdrücke.

„Sich von der Erfahrung des eigenen Leibes inspirieren lassen heißt nicht bloß, etwas darstellen, das sich bewegt, es heißt, selbst Spuren hinterlassen, in denen die Bewegung nachzittert wie in einem vibrierenden Gerät.“³⁸⁷ Während Waldenfels an dieser Stelle generalisierend von der Indexikalität des Leibes spricht, kann in Bezug auf den Lassnig'schen Künstlerinnenkörper die Aussage des Philosophen spezifiziert werden. So liegt es nahe, die „Spuren“ mit der Kunst beziehungsweise dem Mal- und Zeichengestus Lassnigs in Deckung zu bringen. Denn auch der flüchtige Malgestus, als Darstellung einer Bewegung des Leibes der Kunstschaffenden, bedeutet gleichermaßen auch einen Abdruck selbigen. An dieser Stelle weitergedacht könnte im Rahmen weiterer Forschungen der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich Lassnigs zweidimensionale Kunst auch als anschlussfähig gegenüber der Body Art sowie der Performance-Kunst erweist.³⁸⁸

³⁸⁷ Waldenfels 2002: S. 20.

³⁸⁸ Innerhalb der Forschung erfreut sich dieser Ansatz einer zunehmenden Aufmerksamkeit, wie beispielsweise Gespräche mit der Kuratorin der Maria Lassnig Stiftung Johanna Ortner oder auch das Lassnig-Symposium 2018 in Basel gezeigt haben.

II.1.4 Homologie zwischen Empfinden und Erinnern: Maria Lassnigs ganzheitlicher Realismus in ihren späten Selbstdarstellungen (Werkauswahl)³⁸⁹

„Sepp Dreissiger: Wie heißt dieses Bild mit den zwei Frauen?“

Maria Lassnig: Eiserne Jungfrau und fleischige Jungfrau. (lacht) Zwei Seiten von mir selber sozusagen“³⁹⁰

Der Fokus der Analyse im nachfolgenden Bildteil liegt auf den verschiedenen Prämissen, nach denen Lassnig ihre inhärente Homologie des leiblichen, körperlich-mental verschränkten Seins nach außen auf einen externen Bildträger jenseits der eigenen Körperbinnengrenzen bannt. Entgegen einer scheinbaren Heteronomie ihrer Arbeiten, werden hier erstmals Gruppen der Umsetzung von Homologie vorgeschlagen, denen jeweils mehrere Gemälde und Zeichnungen zugeordnet werden können. Hierbei sei betont, dass das Hauptaugenmerk der Bildanalyse auf dem Spätwerk der Künstlerin ab den ausgehenden 1990er Jahren bis 2013 liegt. Diese Einteilung basiert auf der schlüssigen Argumentation von Wolfgang Drechsler bezüglich des „Alterswerks“ Lassnigs im Sinne einer „Kontaktaufnahme mit dem eigenen Werk“³⁹¹ sowie der indirekten Bestätigung seiner Datierungen durch die ausführliche Biografieübersicht der Maria Lassnig Stiftung.³⁹² Vor diesem Hintergrund der werkinharenten Rückschau und Reprisen, einer „Ars combinatoria“³⁹³, wird nicht umhin zu kommen sein, vereinzelt Vorläufer oder Grundideen aus der frühen und mittleren Schaffenszeit zu Referenzzwecken zu nennen.

Im Folgenden wird nun neuerdings unterschieden zwischen dem Werkkomplex um die Eigenperspektive als Malende (A), den Doppel- respektive Trippelselbstporträts (B) sowie den einfigurigen Verschmelzungsporträts (C). Es sei einschränkend zu betonen, dass es sich bei

³⁸⁹ Ab den ausgehenden 1990er Jahren widmet sich Lassnig neben der konstanten Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Körper – in Verbindung biografischer Desiderate und vor dem Hintergrund des eigenen Alterns und Sterbens – sowie ferner insbesondere den Themenkreisen Geschlechterverhältnisse, Umweltzerstörung, Natur und Sport. Der Fokus der nachfolgenden Analysen liegt jedoch auf Lassnigs leiblicher Selbstdarstellung.

³⁹⁰ Dreissinger, Sepp/Lassnig, Maria: Ich gedeihe und blühe auch in der Einsamkeit sehr gut, in: Dreissinger 2015, S. 60-64, S. 61. (aufgezeichnet 2007)

³⁹¹ Drechsler, Wolfgang: Maria Lassnig. Das neunte Jahrzehnt, in: Maria Lassnig. Das neunte Jahrzehnt, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, hg. von Wolfgang Drechsler, Köln 2009, S. 29-36, S. 36.

³⁹² Zu finden unter dem Reiter „Biografie“ der Homepage der Stiftung, siehe: Maria Lassnig Stiftung 2020.

³⁹³ Engelbach, Barbara: Transformation und Metamorphose in Maria Lassnigs jüngstem Werk, in: Kat. Ausst. Siegen 2002, S. 97-102, S. 99.

den hier ausgewählten und besprochenen Bildern angesichts der Werkfülle nur um eine selektive Zusammenschau handeln kann.

Deshalb wurde besonders darauf geachtet, Lücken in der bisherigen Werkanalyse und Publizierung aufzugreifen und diese nach Möglichkeit zu füllen. Vor diesem Hintergrund liegt der Schwerpunkt der Analyse der Homolokie nun bewusst auf dem zeichnerischen Werk. Somit werden ikonische Werke und -zyklen aus Lassnigs malerischem Œuvre sowie, mit Blick auf den vorliegenden zeitlichen Fokus, Lassnigs Filmschaffen nicht näher miteinbezogen.³⁹⁴ Ferner findet innerhalb des Bereichs der Grafik analog zu den späten Gemälden, aus Gründen des guten wissenschaftlichen Bearbeitungsstandes, kein Wiederaufgreifen der Werkgruppen um die *Verankerung* sowie den *Fernsehbildern* beziehungsweise den verdoppelten Selbstporträts durch die Miteinbeziehung eines bildinhärenten Spiegels statt. Ein weiteres wichtiges Kriterium für exakt diese Zusammenstellung von Primär- und Referenzwerken war die persönliche Sichtung und die eingehende Betrachtung der Originale durch die Autorin vor Ort in den Räumen der Maria Lassnig Stiftung. Angesichts dieses konzeptuellen Forschungsansatzes auf Primärquellenbasis können etwaige Referenzen zu Zeichnungen im Privatbesitz oder Blättern im laufenden Ausstellungsbetrieb aufgrund der mangelnden persönlichen Sichtung jenseits des Museumskontextes nicht vertieft werden.

Schließlich wird im Folgenden das „zeichnende Selbst“ (A), welches sich bereits in früheren Schaffenszeiten zeigt und seinen quantitativen Höhepunkt bereits vor dem Spätwerk erfährt, kurz skizziert. Dieses Vorwissen wird zentral für die Erschließung der späten „einfigurigen Verschmelzungsporträts“ (C) sein.

Der zweite hier untersuchte Themenkomplex umfasst die „Mehrfachselbstporträts innerhalb einer Leinwand“ (B), welche vorrangig innerhalb der letzten Schaffensperiode Lassnigs gehäuft erscheinen. Hierbei werden die Außen- und Innenwahrnehmung der Künstlerin jeweils vornehmlich in ihrer Reinform nebeneinandergestellt. Trotz dieser daraus resultierenden divergenten Physiognomie ist ihnen auf theoretischer Ebene gemein, dass sie je auf die Simultaneität von verschiedenen gleichwertigen und damit homoloken Seinszuständen verweisen.

³⁹⁴ Exemplarisch sei hier an Gemälde wie *Zwei Arten zu sein/Doppelsebstporträt*, 2000 oder *Eiserne und fleischige Jungfrau*, 2004 des Spätwerks sowie die Serie *Innerhalb und Außerhalb der Leinwand* aus der Mitte der 1980er Jahre erinnert. Bezüglich Lassnigs filmischer Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst, der Vielschichtigkeit ihrer *Arten zu sein*, sei insbesondere auf *Selfportrait*, 1971 und *Maria Lassnig Kantate*, 1992 verwiesen.

In der dritten Gruppe der bereits genannten „eifigurigen Verschmelzungsporträts“ (C) stellt sich die Künstlerin nicht vervielfacht in separaten Figuren dar, sondern beschreibt das Ineinander der verschiedenen Seinsebenen innerhalb einer Figur. Hierbei ist nicht selten analog zu Gruppe A auch die Profession der Künstlerin ein anklingendes Bildthema, welches nicht nur auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Homologie verweist, sondern auch eine gesteigerte Beschäftigung mit dem eigenen Werk im Sinne Drechslers Theorie des Alterswerks vermuten lässt.

a) Das zeichnende Selbst und die Eigenperspektive

Das Motiv der zeichnenden Hand im Modus außenweltlichen Realismus findet sich innerhalb des Œuvres Lassnigs bereits in einer frühen Zeichnung aus dem Jahr 1947. In *Sexy Interieur mit menschl. Stuhl* (Abb. 3) ist am rechten Bildrand die rechte Hand der Künstlerin zu sehen. Den Rest eines Zeichenstifts haltend, ist diese im Begriff, an dem ebenfalls innerbildlichen, allerdings hintergründigen „Interieur“ zu zeichnen.

Unter dem Titel *Selbstbezeichnung* (Abb. 4) des Jahres 1970 ist nun in zweifacher Ausführung die Künstlerin als Ganzkörperporträt in Außenwahrnehmung dargestellt. Die beiden aufgestützt in einem Bett liegenden Akte verfügen über signifikante Ähnlichkeiten in ihren Gesichtszügen zu denen der Künstlerin dieser Zeit und weisen sich durch ihre momentane Tätigkeit ebenfalls als Zeichnerinnen aus. Sie sind im letzten Moment der Selbstzeichnung eingefangen. Rechtshändisch die eigenen Umrissformen zeichnend, vollendet die rechte Figur sich selbst mit dem Zeichenstift am Scheitel, wohingegen die linke Figur mit ihrem linken Arm – allerdings ebenfalls rechtshändisch³⁹⁵ – noch an der Ausgestaltung der eigenen Bauchpartie arbeitet. So wächst aus dem Gelenk des linken Armes der Figur, unter der Prämisse des Darstellungsmodus des außenweltlichen Realismus, vielmehr die zeichnende Hand der außerbildlichen Lassnig, welche wiederum ebenfalls in ihrer künstlerischen Tätigkeit des *Selbstbezeichn[ens]*, nun auf übergeordneter Ebene, elliptisch mitdargestellt ist.

³⁹⁵ Nach Aussage Ortner's war die Künstlerin, entgegen einzelner innerbildlicher Abweichungen in ihren Selbstdarstellungen, ausschließlich rechtsmalende und -zeichnende Rechtshänderin.

Das dritte in dieser Gruppe zu betrachtende Blatt³⁹⁶ verfügt weder über Titel noch genaues Entstehungsdatum, weshalb es auf die breite Spanne der Jahre 1970 bis 1979 geschätzt werden muss (Abb. 5). Die Zeichnung erfolgt in Buntstiften, wobei konkret die Farben dunkelgrün, hellblau, violett, pink und rosa in ihrer jeweils kalten Tönung unter kräftiger Stiftführung verwendet werden.

Dargestellt ist eine Figur in Aufsicht in sitzender Bein- und Gesäßhaltung³⁹⁷ und vornübergebeugter Oberkörperhaltung mit aufgestützten Unterarmen. Nur der Körperwahrnehmung verschrieben, sind sämtliche nicht als eigen spürbare Gegenstände um die Figur ausgespart, wobei diese anhand der Körperhaltung als ein an einem Tisch sitzender Mensch in außenrealistischer Darstellung zu identifizieren ist. Vor der Person auf dem Tisch liegend befindet sich ein Bild, mit dessen Ausgestaltung diese gerade beschäftigt ist. Analog zu dem Sitzmöbel ist der Kopf der Sitzenden ebenfalls fehlend, wenngleich schemenhafte senkrechte Strichbogenbündel Assoziationen an Haare evozieren. Anstelle eines durchgehend gezeichneten Hinterkopfes tritt nun das eigentliche Bild, ein Porträt in Frontalansicht, gleichsam an dessen Stelle.

Angesichts der herrschenden Grundannahme der Selbstdarstellung Lassnigs sei konstatiert, dass in dieser Zeichnung wiederum mehrere Ebenen der Selbstzeichnung ineinandergreifen. Eingefangen ist hierbei die Perspektive der von oben auf das Blatt blickenden Außenstehenden, die Künstlerin im Akt des Zeichnens sowie ihr gerade in der Entstehung befindliches Konterfei im Modus ihres innenweltlichen Realismus.

Wird diesem Blatt eine weitere titellose Buntstiftzeichnung des Jahres 1979 an die Seite gestellt (Abb. 6), so kann die auffallende Farbigkeit als didaktisches Element erklärt werden. Denn in dieser zweiten Zeichnung, welche annähernd das gleiche Farbspektrum umfasst, ist innerbildlich eine handschriftliche Legende der Künstlerin zu den einzelnen Farben ausgeführt.³⁹⁸ Entgegen eines höchst spekulativen inhaltlichen Übertrags dieser Bedeutungsaufschlüsselung auf oben beschriebenes Bild, soll hier lediglich als gesichert konstatiert werden, dass auch dort die Farbigkeit Rückschlüsse auf das Nebeneinander von Innen-, Außen- und Fremdwahrnehmung der Künstlerin liefert. Mit Blick auf den Entste-

³⁹⁶ Ähnliche Motive der Kombination von Aufsicht und Außenansicht finden sich zeitparallel auch in Lassnigs malerischem Œuvre, wie beispielsweise *Selbstporträt als Astronautin*, 1968/69 oder *Pfingstselbstporträt*, 1969 zeigen.

³⁹⁷ An dieser Stelle finden sich im Bereich des Beckens sowie der Beine Anleihen der Selbstdarstellung bei der Werkgruppe der *Verankerung* nach Ernst Mach'scher Eigenperspektive.

³⁹⁸ Oben rechts, im Original betrachtet:

„blau-gelb = gesehene Körperdinge

violett-blau-rot = gefühlte Körperdinge, Druckstellen

braun = Umweltdinge“

hungszeitraum in den 1970er Jahren ist der Schluss einer farbigen Leseanleitung im Kontext Lassnigs Biografie naheliegend.³⁹⁹

Abschließend sei bezüglich der Gruppe A des **zeichnenden Selbst** festgehalten, dass hierbei ein unvermisches Nebeneinander von Innen- und Außendarstellung der Künstlerin stattfindet. Gemein ist diesen Papierarbeiten, dass sich die zeichnende rechte Hand der Künstlerin jeweils als die den Bildinhalt Stiftende erweist. Dabei werden gleichzeitig mehrere Ebenen der Autor_innenschaft adressiert, deren Makroinstanz jedoch stets Lassnig in ihrer Leibhaftigkeit selbst bildet.

b) Mehrfachselbstporträts innerhalb einer Leinwand: Doppel- und Trippelselbstporträts

Chronologisch sei an dieser Stelle zunächst auf eine unbetitelte Zeichnung der Spanne 1970 bis 1979 verwiesen (Abb. 7). An diesem thematisch weitgehend singulären Werk dieser Zeit zeigt sich bereits, in großer Ähnlichkeit zum Spätwerk, Lassnigs besonders ausgeprägtes Interesse an der Darstellung der Simultaneität von innen- und außerweltlichem Realismus.

So stehen hier zwei simultane Selbsterfahrungen in Form von Brustporträts nebeneinander und verweisen auf die beiden grundlegend unterschiedlichen Wege der Bildwerdung in Lassnigs künstlerischem Ansatz. Während die linke Frauenfigur über Erinnerungen und sedimentierte Erfahrungen, ein gewisses „Weltwissen“ über das Erscheinungsbild jenseits der eigenen Binnengrenzen, zur Ausgestaltung gelangt, entsteht die rechte Figur aufgrund situativer Körperwahrnehmung. Hieraus resultiert aufgrund der ephemeren Körperzustände eine singuläre Ikonografie, welche im Bereich des Kopfes weder konkrete Anleihen bei ihrem linken menschlichen Pendant zulässt, noch andere bekannte kreatürliche Assoziationen evoziert. Lediglich mit Blick auf das Gesamtœuvre lassen sich wiederkehrende Züge, wie die in den Nacken gelegte Kopfhaltung oder die ausgeprägte Wangenpartie beschreiben. Allerdings ist eine verbindliche Typologisierung im Bereich der Bewusstseinsporträts nur sehr weit gefasst möglich und erscheint gerade angesichts ihrer Situationsgebundenheit und Historizität als wenig sinnstiftend.

³⁹⁹ Während ihres Aufenthalts in New York von 1968-1980 stieß Lassnig hinsichtlich ihres innenweltlichen Realismus auf großes Unverständnis ihrer Arbeiten und war daraufhin bestrebt, ihre künstlerischen Intentionen explizit darzulegen und zugänglich zu machen, wie auch ihr filmisches Œuvre der Zeit, darunter insbesondere *Stone Lifting* (1971-1974), offenbart. Zur Vertiefung dieser Jahre, siehe: Lettner 2017: S. 192-261.

Verbindend ist diesen beiden Figuren schließlich jenseits aller phänomenologischen Divergenzen ihr hierarchiefreies Nebeneinanderstehen als zwei homologe Seinsformen der Künstlerin bereits in ihrer mittleren Schaffensphase.⁴⁰⁰

Unter dem Titel *3 x selfportraits*, 2007 (Abb. 9) greift Lassnig eine in Privatbesitz befindliche Zeichnung aus dem Jahr 2001 auf.⁴⁰¹ Dieser spätere Kohlepapier-Druck erfährt gegenüber seiner Vorlage insbesondere durch die dunkelblaue Binnenlinienführung signifikante Abweichung. Ferner ist die Aquarellierung in leuchtendem und kontrastverschärfendem Gelb (Bunt-Unbunt-Kontrast) deutlicher an die Umrisslinien der drei Figuren angepasst und dringt somit nur marginal in das weiße Inkarnat dieser ein.

Hinsichtlich des bereits in obiger Zeichnung beschriebenen Dualismusbestrebens in der Darstellung von Erinnerungs- und Empfindungsbildern zeigen auch die vorliegenden drei *selfportraits* eine große Trennschärfe untereinander. So ist die mittlere Figur deutlich dem inneren Körperbewusstsein der Künstlerin zuzuschreiben, während die beiden flankierenden Selbstdarstellungen, insbesondere die rechts befindliche, mit den exogenen Zuschreibungen an Lassnigs Sein korrespondieren. Allerdings deutet das Gesicht der rechten Figur, welche am stärksten dem außenweltlichen Realismus verpflichtet ist, erste konzeptuelle Auflösungstendenzen Lassnigs strikter Zweiteilung der Realismen beziehungsweise ihrer separierten Darstellung an.

So besteht ein großer Bereich der Haut der Gesichtspartie, jeweils beide Wangen sowie weite Teile der Augenpartie, nicht aus dem übrigen facialen weißen Inkarnat. Ohne auch hier die Umrisslinien zu überschreiten, welche lediglich die T-Zone des Gesichts rahmen, entsprechen diese Flächen ganz dem gelben Hintergrund. Diese Übergangslosigkeit von Körper und Umwelt erinnert an die beidseitige Durchlässigkeit der Haut. Anders als über die übrigen Sinnesorgane durchdringen sich über diese Membran Innen- und Außenwelt des Körpers und erlauben in dieser Selbstdarstellung Lassnigs eine somit potenziell unendliche räumliche Ausdehnung, welche letztlich ihr eigenes Konzept der separierten Selbstdarstellung ad absurdum führt.

⁴⁰⁰ In die Entstehungsspanne der beschriebenen Zeichnung fällt demgegenüber das Gemälde *Dreifaches Selbstporträt/New Self*, 1970/72 (Abb. 8), welches die später bildgewordene Simultaneitätssensibilität der Künstlerin noch nicht offenbart und Lassnig einzig im Modus des außenweltlichen Realismus zeigt. Lediglich zaghaft können sich in der mittleren der drei Selbstdarstellungen Anklänge an die Darstellung von Empfindungen erkennen lassen, wobei die Gesamtfiguration der außenweltlichen Erfassung verpflichtet bleibt.

⁴⁰¹ Aufgrund der fehlenden persönlichen Direktbetrachtung der Zeichnung *3 x selfportraits*, 2001, welche sich in einer niederländischen Privatsammlung befindet, wird in der folgenden Analyse auf die spätere Arbeit aus dem Besitz der Maria Lassnig Stiftung eingegangen.

Innerhalb der Gruppe B, der **Doppel- und Trippelselbstporträts**, bildet diese Entgrenzungsvorstellung eine Ausnahme. So erscheinen andere mehrfigurige Selbstzeichnungen der Zeit stets als geschlossene Entitäten, wie beispielsweise das *Double autoportrait sans pitié*, 1999 oder das *Doppelselbstporträt*, bis 2008 (Abb. 10) zeigen. Analog dazu verhält es sich auch im Bereich Lassnigs Malerei, wobei an prominente Werke wie *Zwei Arten zu sein/Doppelselbstporträt*, 2000 oder *3 Arten zu sein*, 2004 erinnert sei. Inwieweit das Bekenntnis zum latenten Durchdrungensein von Innen- und Außenwelt in *3 x selfportraits* des Jahres 2001 beziehungsweise 2007 definitiv als wegweisend für die dritte Gruppe der **einfürigen Verschmelzungsporträts** gelten darf, muss an dieser Stelle offengelassen werden.

Mit Blick auf das Gesamtœuvre der Künstlerin lässt sich eine deutliche Gesamttendenz zur Toleranz des Ineinanders von endo- und exogenen Selbstverständnissen konstatieren. Die ehemals deutlich separierten innen- und außenweltlichen Realismen weichen zunehmend einem simultanen und dabei gleichwertigen Selbstempfinden. In anderen Worten, Lassnig öffnet ihre Selbst-für-wahr-Nehmung und damit ihre Kunst beziehungsweise ihre künstlerischen Strategien zunehmend gegenüber ihren homologen *Arten zu sein*.

c) Einfürige Verschmelzungsporträts

Unter Rekurs auf die Gruppe A, der Werke um **das zeichnende Selbst**, sei abschließend auf zwei exemplarische Zeichnungen eingegangen, in denen eine bildinhärente Verschmelzung von Innen- und Außenwahrnehmung und parallel dazu die lebensweltliche Konfrontation der Künstlerin mit ihrer homologen Verfasstheit stattfindet.

So beschreibt die unbetitelte Zeichnung der letzten Dezembertage des Jahrs 2004⁴⁰² eine Fülle an simultanen Selbstzuständen (Abb. 11). Der Oberkörper der Dargestellten entspricht annähernd einem senkrechten Rechteck, welches links und rechts jeweils mittig eine starke Einbuchtung erfährt. Überzeichnet gesprochen erwecken diese Aussparungen in der Gesamtansicht des Oberkörpers Assoziationen zu einem Schmetterling oder der schematisierten Darstellung eines Knochens. Der an den Knien beschnittene Unterkörper der Figur entspricht demgegenüber der natürlichen Sitzhaltung eines Menschen. Der halslose Kopf der Dargestellten erwächst unmittelbar aus dem oberen Drittel des Oberkörperrechtecks. Die-

⁴⁰² Neben der Signatur „M Lassnig“ ist unten rechts ferner das Entstehungsdatum am „28. Dezember 2004“ vermerkt.

ser ist gegenüber den übrigen Bildelementen am intensivsten ausgestaltet. Ohne den Eindruck der gezielten Überarbeitung zu erwecken, erscheint das Gesicht beziehungsweise genauer die Augen und die linke Wangenpartie der Figur jeweils doppelt. Auch wenn die Zeichnung partiell deutliche Raderspuren aufweist, wirken diese Verdopplungen als bewusst gesetztes Gestaltungsmittel. Die Proportionen an sich sind nicht nur im Bereich des Gesichts, sondern auch hinsichtlich der Haare dem außenweltlichen Realismus verpflichtet. Letztere sind besonders hervorzuheben, da diese per se gefühllosen Körperteile konsequenterweise auf sämtlichen Empfindungsbildern der Künstlerin als Fehlstellen erscheinen. Der Blick der Dargestellten ist in beiden Gesichtsversionen frontal auf den_die auf Augenhöhe befindliche_n Betrachter_in ausgerichtet. Anders als in ihrem Gemälde *Die gelbe Hand* behält auch der gesamte Kopf seine Frontalstellung bei. Eine Verwandtschaft innerhalb ihres Œuvres lässt sich allerdings umso deutlicher in ihren Animationsfilmen finden. Insbesondere in *Selfportrait*, 1971 und in *Stone Lifting* (1971-1974) beschreibt das Spiel – Verschieben, Drehen, Durchmischen, Auslöschen – mit den einzelnen Gesichtselementen ein wiederkehrendes Thema.

Erst auf den zweiten Blick klar erkennbar schiebt sich von links waagrecht durch das Bild der linke Unterarm der Künstlerin mit ausgestrecktem und dem_der Betrachter_in zugewandten Handrücken. Durch die Miterfassung ihrer Uhr eindeutig konnotiert, scheint die eigentlich außerbildliche Künstlerin gerade in der Beschäftigung mit ihrem eigenen Porträt sich zu befinden. Da es sich bei der Linken nicht um ihre Zeichenhand handelt, ist eher von einer vage gehaltenen Kontaktaufnahme als von einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem – fertigen – Werk zu sprechen. Dabei scheint die Hand ins Leere zu greifen und auf den ephemeren Charakter der Körperempfindungen aufmerksam zu machen. Diese sind angesichts des abgeschlossenen Bildes nicht mehr „greifbar“ und durch ein späteres Hineinversetzen der Rezipient_innen höchstens noch annäherungsweise nachzuvollziehen. So gelingt es Lassnig mit ihrem Griff ins Leere und Diffuse auch als die Erschafferin selbst nicht mehr, ihrem damaligen Seinskonglomerat aus Erinnerung und vor allem situativer Empfindung, „habhaft“ zu werden.

Mit ihrer Außenperspektive auf das Selbstporträt wird jedoch auf anderer Ebene umso deutlicher beziehungsweise *greifbar*, dass für Lassnig mittlerweile das Ineinander ihrer beiden Realismen einem einzigen, wenn auch in seinen Anteilen heterogenen und latent changierenden Wirklichkeitszustand gewichen ist. Mit der Betonung des didaktischen Impetus des Bildes als Erklärungsmodell für die Vergänglichkeit ihrer Empfindungen,

scheint die Homolokie nun zum *new normal* ihres Seins in Kunst und leiblicher Gegenwart zugleich avanciert zu sein.

Die zweite hier näher zu untersuchende Zeichnung ist ebenfalls unbetitelt und wird auf die späten 2000er Jahre datiert (Abb. 12). In dieser ist gegenüber Vorausgegangener die Thematik der Verschmelzung in ihrer Intensität noch weiter gesteigert. Das vorliegende Blatt beschreibt keine innerbildlich bereits vollzogene Vereinigung, sondern bezeugt vielmehr den Verschmelzungsprozess Lassnigs mit ihrem Empfindungsselbst in seinem Vollzug. So befindet sich die für die Gruppen A und C charakteristische Hand nicht außerhalb, sondern erwächst augenscheinlich innerhalb des Bildes. Dort im zentralen Mittelgrund befindlich, lagert eine humanoide Figur, deren rechter Arm in naturalistischer Verkürzung frontal ausgestreckt in den Vordergrund dringt. Die senkrecht aufgestellte Hand zeigt jedoch nicht den eigentlich zu erwartenden Handteller, sondern präsentiert dem_der Betrachter_in einen direkt aus dem Gelenk erwachsenen linken Handrücken. Eine frühere Version, in welcher die Hand aus einem unten, außerhalb des Bildes befindlichen Armes in das Bild hineinragt, ist durch intensive Radierarbeit nahezu ausgelöscht worden. Somit kann die beschriebene, deutlich sichtbare Neufassung als letztgültig betrachtet werden.

Die oben angemerkte gesteigerte Intensität der Homolokie kristallisiert sich exakt an dieser realweltlich anatomischen Auffälligkeit heraus. So entsteht hier weniger der Eindruck einer spezifischen Kontaktaufnahme einer Künstlerin zu ihrem eigenen Werk als materiellem Bildträger, sondern vielmehr das basale Verschmelzen des Äußeren und Inneren eines Menschen. Der Umschlagpunkt, an dem diese beiden Sphären ineinanderfließen, ist per se invisibel. Ähnlich einem Touchscreen, der die Immersion in die digitale Welt ermöglicht, findet sich auch hier eine transparente Oberfläche, durch die das Gesehene zu dem Gefühlten durchdringen kann und sich schließlich mit ihm zu einem ganzheitlichen Selbst jenseits der Dichotomien sämtlicher Verortungen *vereinen* kann.

So steht für das Selbstsein am Ende dieses hier mutmaßlich in Echtzeit ablaufenden Verschmelzens als einzige valide Präpositionalbestimmung jenseits von innen und außen die Homolokie. Gemessen an den früher stärker ausgeprägten Separierungsbemühungen, darf mit Blick auf Lassnigs Spätwerk und insbesondere im Zuge der **einfigurigen Verschmelzungsporträts** ferner konstatiert werden, dass die Künstlerin schließlich nicht mehr die Unterdrückung ihres Homolokiebewusstseins forciert, sondern dieses nunmehr bejahend annimmt und dieses zeichnerisch zur Vignette ihrer letzten Lebens- und Schaffensjahre erhebt.

Lassnigs Ausdruck ihrer radikalen Subjektivität sucht noch seinesgleichen innerhalb der zeitgenössischen Kunstgeschichte, wobei ihr Konzept der inhärenten Bildgenese beziehungsweise des Körpers als bildgenerierendes und -verarbeitendes Medium allerdings Anschluss an gegenwärtige künstlerische Intentionen ermöglicht. So zeigen sich diesbezüglich im Werk Adalbert Hoesles äquivalente Fragestellungen, für deren Beantwortung der Künstler jedoch eigene und selbst wiederum höchst individuelle Wege beschreitet, wie im Nachfolgenden dargelegt wird.

II.1.5 Der Kopf als Schauplatz der Kunst: Retrogradismus und Brain Painting im Werk von Adalbert Hoesle

Im Jahr 2003 wird dem Antrag des Konzeptkünstlers Adalbert Hoesle (*1959), den Neologismus des Retrogradisten als ihn selbstbeschreibende Berufsbezeichnung beim Deutschen Patent- und Markenamt schützen zu lassen, stattgegeben. Hinter dieser Wortmarke steht definitorisch eine „Person, die sich mit Rückbau- und Rückbildungsmaßnahmen im Kunst- und Kulturbereich beschäftigt“⁴⁰³. Der Künstler beschreibt sich darüber hinaus selbst als „Verhinderer von Produktion“ und bezeichnet gegenüber der Konstruktion von Neuem, vielmehr den Rückbau, die De-Produktion, als *den* kreativen Akt.⁴⁰⁴ Ziel dieser Invertierung ist das Vordringen zum Kern der Entstehung von Kunst im Sinne der inhärenten Bilder vor ihrem Akt der Umsetzung in der Außenwelt. Am Beispiel der Malerei führt Hoesle aus, dass er in seinem Werk zunächst die Leinwand und die Farbe, dann den Pinsel und das „groß[e] Gefahrenpotential“⁴⁰⁵, den Arm, wegrationalisiert.⁴⁰⁶ Schlussendlich verbleiben danach der Kopf respektive der Körper als, mit Belting gesprochen, „der Ort der Bilder“.

⁴⁰³ Adalbert Hoesle im Gespräch mit der Autorin im März 2019 (Hoesle 2019).

⁴⁰⁴ Hoesle 2019

⁴⁰⁵ Hoesle 2019

⁴⁰⁶ Im Künstlergespräch beschreibt Hoesle zwei für ihn zentrale Referenzbeispiele für kreativen beziehungsweise ästhetischen Retrogradismus jenseits seines eigenen Kunstschaffens: den Rückbau eines Atomkraftwerkes beziehungsweise den Leuchtschweif eines verglühenden Kometen.

a) Der Kopf als Schauplatz der Kunst: Retrogradismus und sensueller Rezeptionsentzug

„Ich sehe was, was du nicht siehst“⁴⁰⁷

Dieser Auszug aus einem bekannten Kinderspiel erfasst den Kern Hoesles im Jahr 2004 realisierter Arbeit *Subduktive Maßnahmen - ZBO SdM / 052004*. Hierbei handelt es sich um die Subduktion, die wortwörtliche Unterführung, von fünfzig Kunstwerken zeitgenössischer deutscher Kunschtchaffender. Dieses Werk entsteht anlässlich des 50. Jahrestages der Unterzeichnung der *Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten*, des 14. Mai 2004, und befindet sich unter der Schirmherrschaft der damaligen Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Staatsministerin Christina Weiss.

Hoesles genannte Arbeit ist Teil seines mehrmonatigen Projektes *Subduktive Massnahmen – 1500 Jahre UNESCO-Sonderschutz für 50 zeitgenössische Kunstwerke* der Jahre 2003 bis 2004. In dessen Rahmen werden 50 Künstler_innen der Gegenwart eingeladen, ein Werk hierfür zu stiften beziehungsweise eigens anzufertigen. Diese werden in einen eigens produzierte CrNi-Stahl-Behälter gegeben, welche daraufhin verschlossen und versiegelt werden. Die Wahl der Kunschtchaffenden soll einen „Querschnitt der zeitgenössischen Kunst“ darstellen und „sich einem Ranking widersetzen“⁴⁰⁸, wobei die Ausschnitthaftigkeit dieser Selektion von Hoesle klar eingeräumt wird.⁴⁰⁹

Den „zentrale Bergungsort der Bundesrepublik“ (ZBO) von sämtlichem schützenswertem Kulturgut stellt ein ehemaliger Silberbergwerkstollen in Oberried im Schwarzwald, der sogenannte Barbarastollen, dar. Hier werden die Güter in Form von Mikrofilmen in rostfreien zylindrischen Edelstahlbehältern (78 x 43 cm)⁴¹⁰ über eine geplante Spanne von 1500 Jahren eingelagert.

⁴⁰⁷ Metzner, Michael: *Achtsamkeit und Humor: Das Immunsystem des Geistes*, Stuttgart 2016 [2013], S. 160.

⁴⁰⁸ Hoesle, Adalbert: *Subduktive Massnahmen ZBO – SdM 052004. 1500 Jahre Sonderschutz der UNESCO für 50 zeitgenössische Kunstwerke/Die Bonner Deutung*, in: *Index, Ausstellungskatalog Bundeskunsthalle Bonn*, hg. von Adalbert Hoesle, Köln 2004, o.S.

⁴⁰⁹ Hoesle 2004: o.S.

Üblicherweise obliegt die Auswahl der einzulagernden Kulturgüter den Bundesländern. Bei der jährlichen Konferenz der somit stellvertretenden 16 Archivare der Länder wird die intendierte Auswahl mit Martin Luchterhandt, Landesarchivar in Berlin und Vorsitzender des Fototechnischen Ausschusses der Archivreferentenkonferenz des Bundes und der Länder, final beschlossen. Zur Vertiefung, siehe: Höbel, Wolfgang: *Unterirdischer Kulturbunker. Lesespaß nach dem Atomschlag*, auf: Spiegel-Online, pub. 16.12.2009: <http://www.spiegel.de/einestages/unterirdischer-kulturbunker-lesespass-nach-dem-atomschlag-a-948652.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁴¹⁰ Siehe hierzu die Webseite des Bundesamtes für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe, pub. 2005-2020:

Die besagten fünfzig der gegenwärtig rund 1550 Behälter⁴¹¹ sind jedoch die einzigen, die Kunst *realiter* und damit nicht wie üblich eine *filmische* archivarische Dokumentation beinhalten. Über die fünfzig Werke der zeitgenössischen Kunstschaaffenden selbst existiert kein externes konservatorisches Material, ihre Sicherung beschränkt sich einzig auf die Einlagerung in den ZBO. Vor diesem Hintergrund sind es, außer Hoesle, alleinig die Künstler_innen selbst, welche über die Kenntnis der konkreten Beschaffenheit der Werke beziehungsweise lediglich je ihres eigenen Werkes verfügen.

Im Vorfeld der Einlagerung am 21. Juli 2004 werden die Behältnisse am Wochenende des 14. – 16.05.2004 in der Bundeskunsthalle in Bonn ausgestellt und damals erst- und letztmalig einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Abb. 13). Es ist an dieser Stelle jedoch wichtig zu betonen, dass es die Edelstahlbehälter sind, die den Rezipient_innen „zugänglich“ sind, und damit das konzeptuelle Kunstwerk Hoesles. Die vermeintlich „eigentlichen“ Kunstwerke der einzelnen Kunstschaaffenden, anlässlich derer eine Vielzahl der Besucher_innen wohl anreiste,⁴¹² bleiben bis heute nach ihrer notariell beglaubigten Versiegelung ungeöffnet.

So geben, ähnlich wie die Malpaletten Ryan Ganders (siehe I.1.3), lediglich die Werkbeschreibungen der jeweiligen Künstler_innen Rückschlüsse auf den Inhalt und damit auf die inhärente Kunst der Behälter. Dabei reicht die Informationsdichte, nunmehr lediglich im dazugehörigen Ausstellungskatalog einsehbar, von knappen Nennungen des Titels, des Jahres sowie Auflistungen des Materials bis hin zu ausschweifenden persönlichen Künstler_innenstatements. Dieser als „Index“⁴¹³ betitelte Katalog erinnert in seinem Aufbau an ein Adressbuch, wobei im Vorliegenden die Werke primär in aufsteigender Nummerierung gemäß ihres Werktitels an den seitlichen Reitern und erst sekundär alphabetisch nach den Kunstschaaffenden geordnet sind. Die je rechts als Pendant zu ihrer literarischen Beschreibung befindlichen ganzseitigen Abbildungen zeigen stets dasselbe Motiv (unterscheidbar lediglich durch die Nummerierung auf der Oberseite) des Edelstahlbehälters, aufgenommen unter stets gleichem Blickwinkel und entsprechender Beleuchtungssituation (Abb. 14).

https://www.bbk.bund.de/DE/AufgabenundAusstattung/Kulturgutschutz/ZentralerBergungsort/zentralerbergungsort_node.html [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Die Behälter des Kunstprojektes sind in ihrer Materialbeschaffenheit deckungsgleich mit den übrigen Einlagerungsbehältern und unterscheiden sich lediglich durch ihre geringere Größe von 60 x 27 cm.

Siehe hierzu: Hoesle 2004, o. S.

⁴¹¹ Bundesamt für Bevölkerungsschutz 2019

⁴¹² Genaue Zahlen beziehungsweise Vorortevaluationen liegen der Autorin nicht vor. Diese Aussage speist sich vornehmlich aus Presseartikeln der Zeit sowie dem Augenzeugenbericht Hoesles.

⁴¹³ Kat. Ausst. Bonn 2004

Exakt aufgrund der beschriebenen visuellen Homogenität greift an dieser Stelle das einleitende Prinzip des Kinderspiels unter den Rezipient_innen: Ein_e jeder_e sieht hinter der physischen Barriere des Stahls „was [der_die andere] nicht sieh[]t.“ Somit wird im Akt der Betrachtung – sei es 2004 in Bonn, sei es bei der diachronen Kataloglektüre – ein je individuelles Kunstwerk kreiert. Damit ergibt sich eine fortdauernde Potenzierung der einzelnen Werke.

Diese Vielzahl wird allerdings weiterhin lediglich unter den fünfzig Werktiteln beziehungsweise den Nummerierungen der Edelstahlbehälter von *01/ZBO-SdM 052004* bis *50/ZBO-SdM 052004* geführt. Somit ergeben sich für die einzelnen Werke analog zum Menschen ebenfalls die hier titelgebenden *verschiedenen Arten zu sein*. In anderen Worten expandiert das humanspezifische Identitätskonzept der Homolokie an dieser Stelle in die Dingwelt und stellt, im Anschluss an die Akteur-Netzwerk-Theorie (siehe I.1.2), den Menschen und den Gegenstand auf eine Stufe. Vergleichbar mit der lebenslangen Aushandlung von Identität entstehen in Hoesles Arbeit auch die Werke rezipient_innenabhängig permanent neu. Unbelastet durch das Sehen und lediglich auf spärliche exogene Erfahrungen vereinheitlicht, sind die Werke nahezu vollkommen frei in ihrer Gestaltung durch den_die Betrachter_in. Diese_r wird schließlich im Rahmen seiner_ihrer immateriellen Produktion selbst zum_zur Kunstschaffenden, wodurch letztlich eine radikale Emanzipation von den fünfzig Kunstschaffenden selbst stattfindet. Oder hier abschließend in den Worten der Schirmherrin Weiß ausgedrückt: „Durch den ‘visuellen Rezeptionsentzug’ [sic!] – kein Publikum, keine Kritiker – bekommen die Werke eine hohe immaterielle Präsenz. Die Gegenwartskunst, die per Definition durch die Einlagerung zum UNESCO Kulturerbe erklärt wird, [...] bietet breiten Raum für kulturhistorische Reflexionen.“⁴¹⁴

Mit Blick auf das Kunstschaffen Lassnigs sei konstatiert, dass das Konzept Hoesles Arbeit *Subduktive Maßnahmen - ZBO SdM / 052004* in elementaren Zügen dem Lassnig’schen inhärenten Bewusstseinsprozess der Kreation ihrer Selbstporträts ähnelt. So trifft auch im individuellen Rezeptionsvorgang Hoesles Konzeptkunstwerks ein gewisser innerer Bildspeicher aus exogenen Sinneseindrücken, wie hier beispielsweise eine gewisse Vorkenntnis des Œuvres einzelner Künstler_innen oder das Weltwissen über das enthaltene Material, auf die eigene inhärente Imaginationskraft jenseits des außenweltlich „Schon-da-Gewesenem“. Bei der Betrachtung der stählernen Referenten wird der_die Betrachter_in ebenfalls zurückgeworfen auf seine_ihre eigene Leiblichkeit, auf das Zusammenspiel von aktuellen

⁴¹⁴ Weiss, Christina: 50 Jahre Haager Konvention – 50 Jahre Pflege kultureller Werte. 100 Jahre Sondererschutz für fünfzig Werke zeitgenössischer Kunst, in: Kat. Ausst. Bonn 2004, o. S.

Empfindungen und sedimentierten Erfahrungen. Jenseits von visueller Gewissheit entwickeln sich nun zahlreiche subjektive Realitäten – heraus aus vermeintlich abstrakten Befindlichkeiten, subjektiven Grundannahmen und womöglich haltlosen Spekulationen. Damit wird auch das Konzept des Dualismus von Realismus und Abstraktion aufgebrochen, denn für den die „Betrachtende_n“ der fünfzig entrückten Kunstwerke wie für Lassnig im Zuge des Gewährwerdens ihres gegenwärtigen Selbst, sind sämtliche inneren Bilder wie auch Lassnigs vitale Homologie von ungebrochenem Realitätswert.

b) Echtzeitübertragung der inhärenten Kunstprozesse: Brain Painting

„Pingo ergo sum. Das Bild fällt aus dem Hirn.“⁴¹⁵

Während im Vorausgegangenen die annähernd äquivalente Vorstellung der inneren Bilder Lassnigs im Werk Hoesles eingeführt wurde, liegt der Fokus der nachfolgenden Gegenüberstellung verstärkt auf dem Prozess der inhärenten Kunstgenese und Hoesles Option, diese retrograd, ohne Miteinwirkung einer ausführenden physischen Extremität, zu exteriorisieren.

Obiges Zitat umfasst nicht nur die Arbeitsdevise, sondern auch den Titel Hoesles Parallelausstellung in Rostock und Linz des Jahres 2012.⁴¹⁶ Die Fortsetzung seines künstlerischen Schaffens unter besonderer Miteinbeziehung der Neuropsychologie findet ihren gegenwärtig jüngsten Ausdruck in der Schau „Ich male, also bin ich“.⁴¹⁷ Diese findet im Jahr 2018 in enger Kooperation mit dem Berliner Kleisthaus statt und rückt damit insbesondere Fragen der Inklusion in den Fokus der Ausstellung.

Vor der hier ebenfalls vertretenen Grundannahme Jürgen Dusels, des Beauftragten der Bundesregierung für die Belange von Menschen mit Behinderungen (2017-2021), dass „Menschen mit Behinderungen [...] selbstverständlich genauso künstlerisch tätig sein“ „wol-

⁴¹⁵ Pingo ergo sum. Das Bild fällt aus dem Hirn, Ausstellungskatalog Kunsthalle Rostock/Ars Electronica Center Linz, hg. von Adi Hoesle, Rostock 2012.

⁴¹⁶ Hoesles Ausstellung „Pingo ergo sum. Das Bild fällt aus dem Hirn“ findet nahezu zeitgleich in der Kunsthalle Rostock (18.03. – 28.05.2012) und im Ars Electronica Center in Linz (06.04. – 28.05.2012) statt.

⁴¹⁷ Die Ausstellung „Ich male, also bin ich“ erstreckt sich vom 21.08. bis 25.09.2018 im Berliner Kleisthaus.

len und können“ „wie andere auch“⁴¹⁸, werden in der folgenden Betrachtung die Performance *I'm still present*, 2018 von Angela Jansen in Zusammenarbeit mit Adi Hoesle und dessen ausstellungsbegleitender Workshop *Ich male*, 2018 zentrale Schlüsselpositionen einnehmen. Um die jeweilige Brisanz der Arbeiten fassbar machen zu können, sind hierbei allerdings Rückgriffe auf neurophysiologische Forschungen sowie auf Hoesles diesbezüglich verzahntes Frühwerk notwendig. Anders als in der oben beschriebenen Konzeptarbeit der *Subduktive Maßnahmen - ZBO SdM / 052004*, muss an dieser Stelle die Antwortsuche nach dem Ort der Bilder weniger in der Phänomenologie, als vielmehr im Querschluss von Kunsttheorie mit Neurophysiologie sowie mit Behindertenforschung beziehungsweise Inklusionsarbeit vorangetrieben werden.

I'm still present, 2018 (Abb. 15)

Das Personalpronomen *I* des Titels gebührt hierbei Hoesles künstlerischer Partnerin Angela Jansen. Während Jansen bereits in der Rostocker Ausstellung des Jahres 2012 mitwirkte, gebührt ihr 2018 nun eine Solorolle als Performerin. Sich selbst als *living sculpture* bezeichnend,⁴¹⁹ ist Jansen während der Ausstellungsdauer täglich mehrere Stunden im zentralen Ausstellungsraum gegenwärtig. So sitzt Jansen in ihrem Rollstuhl auf einer von Hoesle konstruierten schiefen Rampe mittig im Foyer und bedeutet für den_die eintretende_n Besucher_in unweigerlich den ersten Seheindruck. Denn Jansen flankierend sind umseitig die großformatigen Fotografien der sie porträtierenden Serie *I'm a model*, 2018 (Abb. 16) angebracht, sodass diese_r, wenn die Sitzende nicht im *modus vivendi* betrachtend, zumindest mit einem ihrer Konterfeis an den Wänden konfrontiert wird.

Jansen, die den Ausspruch „Ich bin nicht krank, ich kann mich nur nicht bewegen“⁴²⁰ prägte, agiert im Ausstellungskontext analog zu der Praxis der statischen Pantomime. Nur scheinbar vollkommen *locked-in* durchbricht sie die vierte Wand durch die unmittelbare Kontaktaufnahme zum_zur Besuchenden. Bei der Technologie, die ihr dies ermöglicht, handelt es sich um die seit den 1990er Jahren entwickelte Computersoftware des *Eye Gaze*. Allein durch die elektronische Nachverfolgung der Bewegung der Augen werden mitunter Gesprä-

⁴¹⁸ Dusel, Jürgen: Geleitwort, in: Adi Hoesle. *Ich male, also bin ich*, Ausstellungskatalog Kleisthaus Berlin, hg. von Adalbert Hoesle, Berlin 2018, o. S.

⁴¹⁹ Ströbele, Ursula: *Ich male, also bin ich*, in: Kat. Ausst. Berlin 2018, o. S. Diese Selbstaussage wurde von Hoesle im Gespräch bestätigt.

⁴²⁰ Kat. Ausst. Berlin 2018: o. S.

che ermöglicht,⁴²¹ was Jansen nicht nur alltägliche Kommunikation, sondern auch Autonomie jenseits eines begrenzten Patientenstatus ermöglicht.⁴²² Im Ausstellungsgeschehen ist es der Lebendskulptur Jansen ein Anliegen, über ihren „Bordcomputer“ [sic!]“⁴²³ mit den Besucher_innen in Dialog zu treten und jenseits von bloßem Aufklärungswillen alltägliche Privatgespräche zu führen. Anders als bei professionellen Lebendskulpturen besteht ihre performative Leistung nicht in dem Vermögen eines Menschen, eine Skulptur zu mimen, sondern darin, das pulsierende Leben eines eigentlich physisch in sich selbst vollkommen eingeschlossenen Patienten *aktiv* nach außen zu tragen. In ihrer Performance *I’m still present* wird somit nicht nur die Grenze von Leben und Kunst überschritten, sondern auch die von pathologischer *locked-in* Patientin und gesellschaftlich inkludierter und souveräner Gestalterin.

Ich male, 2018 (Abb. 17)

In seinem ausstellungsbegleitenden Workshop zur Ausdrucksform des *Brain Paintings* nutzt Hoesle eine verwandte Technik aus dem Forschungsbereich der Neurologie. In der wissenschaftlichen Forschung ursprünglich eigentlich Patient_innen vorbehalten und für bewegungs- und sprachfähige Menschen in der Regel niemals erfahrbar, gewährt Hoesle den Ausstellungsbesucher_innen Einblick in diese auf elektroenzephalografisch erhobenen Daten basierenden Kommunikations- beziehungsweise Darstellungsform. Dabei ist die letztgenannte Verwendung der Technologie, die gestaltende Praxis, auf Hoesle zurückzuführen, der das Grundprinzip des um Prof. Dr. Niels Birbaumer entwickelten Brain-Computer-Interfaces (BCI) um die Kunstkomponente erweiterte. In enger Zusammenarbeit mit den beiden Wissenschaftler_innen des Würzburger Psychologielehrstuhls für Interventionspsychologie, Verhaltensanalyse und Verhaltensregulation, Prof. Dr. Andrea Kübler und Dr. Sebastian Halter entsteht in den Jahren 2004/2005 (damals noch in Kooperation mit der Universität Tübingen) die Nahtstelle des *BCI-Brain Painting*.⁴²⁴ Damit öffnet Hoesle die medi-

⁴²¹ Ferner sind durch diese Technologie sämtliche schriftliche Kommunikationsformen von E-Mail-Korrespondenz bis zur Verfassung von *What’s App*-Nachrichten möglich.

⁴²² Neben ihrer Zusammenarbeit mit Hoesle 2012 und 2018, wirkte Jansen auch in Schlingensiefels Produktion *Kunst und Gemüse*, A. Hipler, 2004 als aktive Gestalterin des Bühnengeschehens mit.

⁴²³ Ströbele 2018: o. S.

⁴²⁴ Zur Vertiefung siehe das vom Bayrischen Rundfunk im Fernsehen ausgestrahlte Gespräch zwischen Andrea Kübler und Adalbert Hoesle mit Andreas Bönnte: Von der Kraft der Gedanken, auf: BR-Mediathek, pub. 09.04.2019: <https://www.br.de/mediathek/video/nachtsicht-09042019-von-der-kraft-der-gedanken-av:5c7e97ffefc05c00187f8cd9> [letzter Zugriff: 19.02.2020; Update vom 03.08.2020: Seite nicht mehr verfügbar].

zinzentrische Kommunikationstechnologie gegenüber artifizieller Produktion und entgrenzt die Sphären von Leben und Kunst. Gleichzeitig beschreitet der Künstler mit seiner technologischen Expansion in den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts eine neue Dimension der Maschinenbilder respektive der computergenerierten Kunst.⁴²⁵

Mit Blick auf Hoesles Gesamtwerk bedeutet dieser interdisziplinäre Zusammenschluss keinen Exkurs weg von seiner beschriebenen künstlerischen Intention. Vielmehr sei konstatiert, dass Hoesle mit seiner künstlerischen Ausdrucksform des *Brain Paintings* an seine Strategie des Retrogradismus und an sein Anliegen der Emanzipation des Werkes vom_von der Künstler_in beziehungsweise der Entmystifizierung des Geniebegriffs nahtlos anknüpft.

Durch EEG-Messung bedingte Kunst, welche jenseits der Skala von motorischer Gewandtheit und Dilettantismus konzipiert ist, wird das individuelle menschliche Vermögen nivelliert, was in seiner Folge als eine Geste der Inklusion und ubiquitärer Teilhabe verstanden werden kann. Bereits im Rahmen der Kooperationsausstellung in Rostock und Linz 2012 steht die Nutzung dieser Technologie, neben eigens ausgewählten professionellen Kunstschaffenden, auch sämtlichen Besucher_innen offen, deren Werke im weiteren Verlauf der Schau in der Rostocker Kunsthalle ausgestellt werden. Analog dazu verhält es sich 2018 mit der Zugänglichkeit des *Brain Paintings* auch in der Kultur- und Begegnungsstätte des Berliner Kleisthauses; ganz im Sinne der Losung des dort ansässigen Bundesbeauftragten für die Belange von Menschen mit Behinderungen Jürgen Dusels: „Demokratie braucht Inklusion“.⁴²⁶

Somit kann zusammenfassend konstatiert werden, dass auch im Rahmen des *Brain Paintings* analog zu Lassnigs Kunstverständnis, der Körper als der Ort der Bilder fungiert. Jeweils durch bewusste Konzentration und intensive Selbstwahrnehmungsstudien werden innere Bilder kreiert, welche jenseits der äußeren Welt einen parallelen und gleichwertigen Realismusbegriff beschreiben. Diese Form des Realismusdenkens ist dezidiert als homolog zu verstehen, da dieses nicht als separiertes, einzig inhärentes Phänomen zu begreifen ist und sich ebenso im Verhältnis zur außenweltlichen Realität bildet. Dieser Prozess wird durch die Durchlässigkeit der Haut und der übrigen Sinnesorgane unterstützt, sodass gleichsam von

⁴²⁵ Zur Vertiefung, siehe: Ströbele 2018, o. S.

⁴²⁶ Siehe dazu die Pressemitteilung auf der Homepage des Bundesbeauftragten: Pressemitteilung vom 15.08.2018. Behindertenbeauftragter Jürgen Dusel 100 Tage im Amt: „Demokratie braucht Inklusion“, auf: Behindertenbeauftragter, pub. 15.08.2018: https://www.behindertenbeauftragter.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2018/PM9_100_Tage_im_Amt.html [letzter Zugriff: 03.08.2020].

einer Wechselwirkung gesprochen werden kann. In anderen Worten kann der Körper sowohl als bildergenerierendes als auch als bilderübertragendes Medium beschrieben werden. In Anlehnung an Foucault kann dieser Ort der Bilder, der Körper, als individuelle Heterotopie hervorgehoben werden, die zwar mitten in der Welt verortet ist, jedoch ganz spezifische interne Gesetzmäßigkeiten aufweist.⁴²⁷

Dieser „*Eigenart*“ zu sein nahe zu kommen und sie nach außen hin zu kommunizieren, ist latenter Bildgegenstand in Lassnigs Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst und konzentriert sich dabei bekanntlich insbesondere auf die Empfindungen des Körpers der Künstlerin. Während sich somit bei Lassnig der zusammenfließende Reiz-, Informations- und Bildvorrat aus sämtlichen Körperbereichen speist, konzentriert sich Hoesle in seiner Exteriorisierung der inneren Bilder vornehmlich auf die Körperregion des Kopfes.

An dieser Stelle muss erneut betont werden, dass gemäß des aktuellen Wissensstandes von einem postdualistischen Verhältnis von Körper und Geist auszugehen ist. Retrograd auf die Gedankenströme reduziert, entstehen bei Hoesles Praxis (!) des *Brain Paintings* Liveübertragungen der Kunst „aus dem Hirn“ und damit unmittelbar aus dem Körper heraus. Demzufolge handelt es sich hier nur scheinbar um Kunst ohne Körper. Denn dieser ist durch seine beschriebene mediale Verfasstheit und insbesondere durch seine Selbstwahrnehmung eng involviert. Somit sei festgehalten, dass der Körper hier lediglich in seiner Verwendung als *tool* zur Ausführung, jedoch nicht in seinem Vermögen als Kreator im künstlerischen Prozess übergangen wird. Entgegen der Annahme des Direktors der Rostocker Kunsthalle, Jörg-Uwe Neumann, dass diese Form „des Malens ausschließlich unter Einsatz der Psyche“⁴²⁸ stattfinde, werden im Vorliegenden die *Brain Paintings* dezidiert als Leibleistungen aus einem Zusammenspiel von Geist und Körper erachtet.

II.1.6 Fazit – Der latente Zusammenfluss von innen und außen in Lassnigs künstlerischer Selbstdarstellung

Wie oben bereits konstatiert, unterscheiden sich die künstlerischen Arbeiten von Lassnig und Hoesle zwar fundamental in ihrer finalen Gestalt, allerdings korrespondiert die ihren Werken zu Grunde liegende Idee des Körpers als Geburtstort der Bilder beziehungsweise

⁴²⁷ Zur Vertiefung, siehe: Foucault, Michel: *Andere Räume* (1967), in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 34-46.

⁴²⁸ Neumann, Jörg-Uwe: *Kunst und Wissenschaft*, in: *Kat. Ausst. Rostock 2012*, S. 8-9, S. 8.

die Theorie des Körpers als bildgenerierendes Medium. Vor diesem Hintergrund können die Bilder sowohl als äußere wie auch als innere beschrieben werden, da sie auf der latenten Durchdringung der Sinnesorgane basieren. Ihre Transformation, Speicherung und Neuordnung sowie die Genese vollkommen neuer inhärenter „Seh“-Eindrücke findet im Körper statt. In Lassnigs wie in Hoesles Kunstverständnis vollzieht sich die Kunst zuerst im Körper, ehe deren wahlweise körperliche beziehungsweise körperlose Übertragung der inneren Realismen und Perzeptionen nach außen erfolgt.

Weiter gespannt als bei Hoesle, dessen *BCI-Brain Painting* sich lediglich auf die Gehirnströme konzentriert und diese visualisiert, kann Lassnig als ganzkörperliche „Cortex-Frau“ [sic!] in Analogie zum sogenannten „Cortex-Mann“ [sic!], mit dem schematisch die Repräsentanz der Körperteile in der Großhirnrinde dargestellt wird⁴²⁹, beschrieben werden. Demnach stellt Lassnig nur „die Signale dar, die ihr Körper an die Großhirnrinde sendet, indem sie jeweils nur die Teile des Körpers zeigt, die sie während des Malens auch spüren kann.“⁴³⁰ Diese These, dass Lassnig in ihren Empfindungsbildern auch nur jene malt und andere Körperregionen demzufolge nicht darstellt, wird von ihrem ehemaligen Assistenten Poschauko mit Nachdruck bejaht. Unmittelbar visuelle Zeugnisse von ihrer Malweise in situ können jedoch nicht hinzugezogen werden, um diese Aussagen zu untermauern. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei den Arbeitsfotografien von Kuchling und Westermann lediglich um Nachstellungen handelt und dass auch die Arbeit an der Leinwand, welche während Fernsehfilmaufnahmen von Lassnig im Atelier begonnen wird,⁴³¹ nie darüber hinaus fortgesetzt wird,⁴³² kann über den exakten Entstehungsprozess und damit die Verortung, Transformation und Exteriorisierung der Bilder nur spekuliert werden.⁴³³

Höchstens innerhalb Lassnigs künstlerischem Œuvre können Rückschlüsse auf den Schaffensprozess und damit das Ineinandergreifen von internen und externen Elementen

⁴²⁹ Schwarz 2013: S. 193-194.

⁴³⁰ Schwarz 2013: S. 194.

⁴³¹ Kaess-Farquet, Jacqueline: Maria Lassnig – Du oder ich, 2015 (45 min), hier: 12:20 min. Online abrufbar, auf: BR-Mediathek, pub. 05.03.2015: <https://www.ardmediathek.de/ard/player/Y3JpZDovL2JyLmRlL3ZpZGVvL2EwNGFODiLiLTFiZjktNGUyZC1hN2E4LWJhZWl0MTNhNmZjYQ/> [letzter Zugriff: 19.02.2020; Update vom 03.08.2020: Seite nicht mehr verfügbar].

⁴³² Die im Film begonnene Leinwand des Porträts des Mesnerehepaars Resch verblieb unvollendet im Entwicklungsstadium der gelben Umrisslinien und befindet sich aktuell im Archiv der Maria Lassnig Stiftung.

⁴³³ Eine mögliche Authentizität der Darstellung ihres Werkprozesses findet sich in einer Szene von *Stone Lifting*, (02:30 min) in welcher sich Lassnig selbst während der Arbeit auf Film aufnimmt. Ferner sei diesbezüglich noch auf den suggestiven Untertitel des Films, *Selfportrait in Progress*, verwiesen.

gefunden werden, weshalb neben ihren schriftlichen Aufzeichnungen⁴³⁴ abschließend auf das Gemälde *Die grüne Malerin*, 2000 (Abb. 18) eingegangen wird.

Die Leinwand zeigt die titelgebende *grüne Malerin* frontal im Hüftporträt und in leichter Untersicht. Diese ist in einer Drehbewegung von großer Dynamik begriffen. So ist auf der linken Seite das angewinkelte rechte Bein der Malerin zu sehen, während das linke gestreckt erscheint. In der Magengegend befindet sich die zur Faust geballte rechte Hand der Malerin. Der dazugehörige, überlange Arm nimmt eine unnatürlich verdrehte Haltung ein, da er weit über der Schulter ausholt, um nahezu gestreckt auf den Bauch einzuwirken. Der darunter befindliche Lendenbereich ist durch hellviolette Farbschlieren verunklärt, während die nackten Brüste der grünhäutigen Frau deutlich zu erkennen sind. Der Schulterbereich wirkt muskulös, ebenso wie die Nackenpartie und der linke, emporgestreckte Oberarm. Analog zu ihrer Diagonaldrehung zur linken Bildseite hin, sind auch der schräg geneigte Kopf und der rechte Arm ausgerichtet. In ihrer über den Kopf erhobenen Hand hält sie einen langstieligen grünen Pinsel, dessen Spitze selbige Farbe aufweist.

Der Körper der Frauenfigur vor einem monochrom⁴³⁵ rosafarbenen Hintergrund ist vorrangig in pastelligen, kühlen Grüntönen gestaltet, wobei ein dunkles, bisweilen pur aufgetragenes Blau der Konturierung und in Verbindung mit einem warmen Dunkelvioletts der Verschattung dient. Höhungen werden durch Weißbeimischungen wie im Bereich der Brüste oder des linken Knies erreicht. Die in Lassnigs Selbstporträts oft vorherrschende Farbe Gelb dient hier nur der Andeutung der Gesichtszüge: pur aufgetragen, um den Mund zu kennzeichnen und unter starker Zugabe von Weiß, um die Stirn zu markieren und um des Weiteren, lediglich vage, die Augen anzudeuten.⁴³⁶ Der Farbauftrag erfolgt durchweg in breiten Pinselstrichen, wobei der Mund mit der Seitenkante des Borstenpinsels „gezeichnet“ wird. Ein weiteres faciales Charakteristikum sind die rot-violett leuchtenden Wangen, welche die Anspannung und Erregung der *Malerin* während ihrer Arbeit in Verbindung mit der dynamischen Körperhaltung anschaulich beschreiben.

Es darf angesichts der gleichen Farbe an der Spitze des Pinsels angenommen werden, dass *die grüne Malerin* gerade im Begriff ist, an einem Selbstporträt in anteiliger Außenwahrnehmung und damit verbunden, in realistischem Inkarnat zu arbeiten. Trotz, beziehungsweise gerade weil der Blick auf die Leinwand während des Schaffensakts verstellt ist,

⁴³⁴ Siehe dazu exemplarisch Lassnigs Tagebuchnotizen des Jahres 1980, in: Lassnig 2000: S.73-78.

⁴³⁵ Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass Lassnig die emporstrebende, diagonale Ausrichtung der Figur mittels Farbmodulationen des Hintergrundes unterstreicht. So trägt die Künstlerin am rechten unteren Bildrand lasierend auf der rosafarbenen Hintergrundfarbe einen kühlen Blauton auf, während sie am oberen linken Rand der Untergrundfarbe einen Aprikot-Ton beimischt.

⁴³⁶ Der Vollständigkeit gemäß sei erwähnt, dass im Bereich des Halses noch minimale Spuren einer früheren, gelblichen Malschicht durchschimmern, genauso wie dort und im Bereich des linken Armes punktuell die weiße Grundierung der Leinwand zu sehen ist.

kann von der Entstehung eines homoloken Selbstporträts *der grünen Malerin* Lassnig in situ ausgegangen werden. Neben dem Verweis auf das lebensweltlich grüne Inkarnat erfolgt auch eine starke Miteinbeziehung körperlicher Befindlichkeiten, wie der „Magenschwinger“ assoziieren lässt. Eingefangen in der zweiten dynamischen Phase der Körperarbeit ihrer Bildgenese (siehe II.1.3) schafft Lassnig hiermit ein Porträt von hoher Ganzheitlichkeit in der Erfassung ihrer enthierarchisierten Simultaneität von Innen und Außen sowie von Modell und Malerin und – mit einem Augenzwinkern voraus zu Christoph Schlingensief – schließlich auch von Kunst und Leben.

Abschließend sei angemerkt, dass bezüglich ihres sehr späten Ölgemäldes *Selbstporträt mit Pinsel* 2010-2013 (Abb. 19) auffällt, dass sich die Dargestellte in ähnlicher Pose wie *die grüne Malerin* befindet: Der rechte Arm ist erhoben und diagonal über den Kopf gereckt, während die Hand einen hier nur schemenhaft zu erkennenden Pinsel führt. Auch wenn an dieser Stelle keine weiteren Spekulationen über ein etwaiges weiteres geplantes Bildgeschehen getätigt werden können,⁴³⁷ wird signifikant, dass die Reflexion über die eigene facettenreiche Existenz als Malerin beziehungsweise damit verbunden, sämtliche *ihrer Arten als homolok verfasster Mensch zu sein*, ein sehr zentrales Thema im Spätwerk Lassnigs darstellt.

⁴³⁷ Zwar hat Dreissinger (2015, S. 232) eine Skizze des Gemäldes abfotografiert, inwieweit diese jedoch als finite Bildvorlage zu gelten hat, ist jedoch unklar.

II.2 Christoph Schlingensief: Ubiquitärer Nomadismus

II.2.1 Die (neue) Sichtbarkeit des Todes in Kunst und Gesellschaft

„Der Tod ist seit jeher ein zentraler Gegenstand der Kunst. Vielleicht lässt sich sogar sagen, dass die Unausweichlichkeit von Tod und Sterbenmüssen für die Existenz und Existenzwerdung von Kunst eine wesentliche Grundlage bildet.“⁴³⁸

Um die Besonderheit Schlingensiefs autobiotheatraler⁴³⁹ Krankheitsbewältigung im Medium der Kunst herausstellen zu können, ist es im Vorfeld nötig, das Feld der generellen Sichtbarkeit von Kranken und Sterbenden näher zu beleuchten. Denn entgegen der Annahme Schlingensiefs beziehungsweise entgegen der stereotypen „Selbstbeschreibungen der Moderne“, dass der Tod verdrängt werde⁴⁴⁰, ist sowohl auf gesellschaftliche wie auch auf künstlerische Bestrebungen der Sichtbarmachung zu verweisen. In einer Gesellschaft, in der das Sterben nunmehr zu einer eigenen Lebensphase geworden ist,⁴⁴¹ wird schon zu Beginn des neuen Jahrtausends in Deutschland zu einer einschlägigen Kampagne aufgerufen.

So sei an dieser Stelle, neben der Publikation von Elisabeth Kübler-Ross⁴⁴², in welcher ebenfalls aktiv der Dialog mit den sterbenden Patienten gesucht wurde, auf das *1000Fragen-Projekt* der *Aktion Mensch* verwiesen, welches im Oktober 2002 initiiert wird und hohe Resonanz erfährt. Dabei werden sämtliche Bürger_innen aufgerufen, „persönliche Fragen zu ‘bioethischen’[sic!] Themen zu stellen“⁴⁴³ und diese gemeinsam in einem offenen Onlineforum zu diskutieren, woraus schlussendlich eine Buchpublikation und ein

⁴³⁸ Umathum, Sandra: Die Kunst des Abschiednehmens. Überlegungen zu Christoph Schlingensiefs Inszenierung von eigenem Sterben und Tod, in: Kreuder, Friedemann u.a. (Hg.): Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion, Bielefeld 2012, S. 253-262, S. 253.

⁴³⁹ Mit diesem Begriff wird auf die Ausführungen von Zorn 2017 zurückgegriffen: Der „Terminus ‘Autobiotheatralität’ [sic!] weist darauf hin, dass die szenische Darstellung des eigenen Lebens in Schlingensiefs Arbeiten autobiographische Redefiguren auf die Theaterbühne transferiert, um die Spannung zwischen Fakt und Fiktion, eigenen und fremden Lebens, mit nichtliterarischen Mitteln auszuagieren.“ (S. 25)

⁴⁴⁰ Macho, Thomas/Marek, Kristin: Die neue Sichtbarkeit des Todes, in: Macho/Marek 2007a, S. 9-21, S. 12.

⁴⁴¹ Hoffmann, Matthias: „Sterben? Am liebsten plötzlich und unerwartet.“ Die Angst vor dem „sozialen Sterben“, Wiesbaden 2011 (Diss.), S. 17-18.

⁴⁴² Kübler-Ross 1999

⁴⁴³ Zirden, Heike: Reden über das Sterben, in: Macho/Marek 2007a, S. 165-183, S. 166.

Theaterstück resultieren.⁴⁴⁴ Einen Schwerpunkt bilden die Auseinandersetzungen der Teilnehmenden mit der Thematik des Sterbens und ferner des Umgangs mit Todkranken. Dieses kollektive Nachdenken kann somit als Versuch der Rückholung gesellschaftsrelevanter Fragen aus dem Privaten in den Fokus der Öffentlichkeit verstanden werden.

Während diesem Projekt in den 2000er Jahren mehrheitlich Wohlwollen und gesellschaftliche Anerkennung gezollt wird, galten vorausgegangene öffentliche respektive veröffentlichte Auseinandersetzungen mit insbesondere autothematischem Krankheitshintergrund einerseits als Nischenphänomene oder wurden als Skandal – der als solcher zwar auch positive Rückmeldungen erhielt, aber keinen „natürlichen“ Umgang mit Krankheit darstellte – erachtet. So ist besonders auf die Literatur, konkret auf die sogenannten „Krebsbüchlein“⁴⁴⁵, welche im Zuge der aufstrebenden „Erlebnisliteratur“⁴⁴⁶ seit den 1970er Jahren, erschienen, zu verweisen. Diese „Verständigungstexte“⁴⁴⁷ stillen angesichts ihrer Aura des Authentischen den „Erfahrungshunger“⁴⁴⁸ der Leser_innen und erfüllen dem der Autor_in gegenüber die Funktion der Befriedigung des „Verlangen[s] nach Selbstaussprache“⁴⁴⁹. Wie Johanna Zorn in Bezug auf Schlingensiefs Inszenierung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) konstatiert, dass diese sich in einer Traditionslinie der Augustinischen *Confessiones* respektive der Rousseau'schen *Confessions* befinde,⁴⁵⁰ so stehen auch jene Krebsbüchlein im Zeichen von Beichte und Bekenntnis. Insbesondere in Fritz Zorns autopathographischer⁴⁵¹ Publikation *Mars* (1977)⁴⁵² ist die Schuldfrage nach der Betroffenheit ein zentrales Motiv, welche im Zuge der Selbstoffenbarung metaphorisch ver-

⁴⁴⁴ Zirden, Heike (Hg.): Was wollen wir, wenn alles möglich ist? Fragen zur Bioethik, München 2003. – Berndt, Fred/Zirden, Heike: Wohin Gen? Die Nacht der 1000 Fragen, 2005. Dieses Stück wurde in 14 deutschen Städten aufgeführt und ist online einsehbar: <https://vimeo.com/7198298> [letzter Zugriff: 03.08.2020]. Weitere Informationen sowie ein Textauszug finden sich unter: http://www.gen-ethisches-netzwerk.de/files/0602_lebensfragen_lehrerheft.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁴⁴⁵ Noll, Peter: Diktate über Sterben und Tod, München/Zürich 2009, S. 182.

⁴⁴⁶ Kuschel, Karl-Josef: Lebensbilanzen und Sterbeerfahrungen: Zum Phänomen „Krebsliteratur“ als fiktivem und autobiographischem Schreibexperiment, in: Bormann, Franz-Josef/Borasio, Gian Domenico (Hg.): Sterben. Dimensionen eines anthropologischen Grundphänomens, Berlin/Boston 2012, S. 271-292, S. 284.

⁴⁴⁷ Moamai, Marion: Krebs schreiben. Deutschsprachige Literatur der siebziger und achtziger Jahre, St. Ingberg 1997 (Diss.), S. 25.

⁴⁴⁸ Rutschky, Michael: Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre, Köln 1980.

⁴⁴⁹ Moamai 1997: S. 25.

⁴⁵⁰ Zorn 2017: S. 40

⁴⁵¹ Hiermit wird Bezug auf den Begriff der „Autopathographie“ nach Anz 1989 genommen. Anz, Thomas: Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik der Gegenwartsliteratur, Stuttgart 1989, S. 63.

⁴⁵² Zorn, Fritz: Mars, München 1977.

handelt wird: „Krebs als verdiente Strafe für ein Leben, das [...] nicht [den eigenen Bedürfnissen entsprechend] gelebt werden konnte.“⁴⁵³

Diese Praxis der sprachlichen Verbildlichung von Krankheit steht im Zentrum des im selben Zeitraums erschienen Essays *Illness as metaphor* von Susan Sontag⁴⁵⁴. Diese Publikation ist – trotz der Betroffenheit der Autorin – nicht als Autopathographie zu verstehen, sondern als akribische Analyse der gedanklichen und sprachlichen Bilder, welche die Vorstellungen von Krankheit, und dabei vorrangig jene von Tuberkulose und Krebs, prägen.⁴⁵⁵ Aus einem gewissen zeitlichen Abstand betrachtet, erweisen sich die 1970er Jahre als sehr offensiv in der Thematisierung von Krebs, was nicht zuletzt auch in politischer Hinsicht mit der Unterzeichnung des „Cancer Acts“ durch Richard Nixon im Jahr 1971 signifikant wird.⁴⁵⁶

Die beschriebenen Bestrebungen scheinen jedoch kein nachhaltiges breitengesellschaftliches Bewusstsein bis zur Gegenwart zu stiften. In ihrer Gesamtheit erweist sich vor allem die „Krebsliteratur“⁴⁵⁷, welche nach Karl-Josef Kuschel sowohl „fiktiven“ als auch „authentischen“⁴⁵⁸ Hintergrund haben kann, eher als Ratgeberliteratur für den Kreis der Betroffenen und ihrer unmittelbaren Angehörigen. Ebenfalls als einen eher schleichenden Prozess unter dem Radar der Wahrnehmung der Vitalgesellschaft kann die Hospizbewegung bezeichnet werden, welche sich in Deutschland erst seit den 2000er Jahren in eine Phase der „Konsolidierung und der gesellschaftlichen Integration [sic!]“⁴⁵⁹ befindet.

Vor diesem Hintergrund einer latenten Nachrangigkeit beziehungsweise nur phasenweisen Aufmerksamkeit der Krebsthematik in der Öffentlichkeit wirkt die Fotokampagne von Joanne Matuschka umso skandalöser. Am 15. August 1993 erscheint ihr preisgekröntes Selbstporträt *Beauty Out of Damage* (1993) als Titelbild des *New York Time Maga-*

⁴⁵³ Müller-Busch, H. Christof: Literatur im Angesicht des Todes – Fritz Zorn und Wolfgang Herrndorf, in: Berbig, Roland/Faber, Richard/Müller-Busch, H. Christof: Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller, Band 2: Das 20. und 21. Jahrhundert, Würzburg 2017, S. 235-258, S. 244.

⁴⁵⁴ Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*, New York 1978.

⁴⁵⁵ „Nicht, was es wirklich bedeutet, ins Reich der Kranken zu emigrieren und dort zu leben, will ich beschreiben, sondern die Straf- oder Gefühlsphantasien, die man damit verbindet: nicht wirkliche Geographie, sondern nationale Stereotypen. Mein Thema ist nicht die physische Krankheit als solche, sondern die Verwendung der Krankheit als Bild oder Metapher.“ (zitiert aus der deutschen Ausgabe: Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher*, München/Wien 1978, o.S.)

⁴⁵⁶ Zur Vertiefung siehe exemplarisch: Rettig, Richard A.: *Cancer Crusade. The Story of the National Cancer Act of 1971*, Princeton (New Jersey) 1977.

⁴⁵⁷ Hornung, Rainer: *Krebs: Wissen, Einstellungen und präventives Verhalten der Bevölkerung. Psychosoziale Determinanten der Inanspruchnahme von Krebsfrüherkennungsuntersuchungen. Das Rauchen und seine psychische Bewältigung*, Bern 1986, S. 8.

⁴⁵⁸ Kuschel 2012: S. 273.

⁴⁵⁹ Student, Johann-Christoph/Mühlum, Albert/Student, Ute: *Soziale Arbeit und Palliative Care*, München/Basel 2016, S. 149.

zines.⁴⁶⁰ Die an Brustkrebs erkrankte Fotografin posiert in diesem Hüftbild in Dreivierteldrehung nach ihrer Linken. Demzufolge wird dem_der Betrachter_in ihre rechte Körperhälfte präsentiert. Matuschka trägt ein enganliegendes, helles Kleid, welches einen runden Ausschnitt hat, der die gesamte rechte Brust- und Schulterpartie der Trägerin entblößt. Der_die Betrachter_in wird somit unweigerlich mit Matuschkas Mastektomie konfrontiert. Die Spuren der Operation zeigen sich in einer großen Narbe sowie dem Fehlen des gesamten Brustgewebes mit der dazugehörigen Brustwarze. Die Fotografin selbst hat das Gesicht abgewandt und blickt geradeaus über den rechten Bildrand hinaus. Weder Stolz noch Scham, eher Gleichmut und ein symbolisches „Nach-vorne-Schauen“ sprechen aus ihrer Kopfhaltung. Diese radikale Form der physischen und psychischen Selbstentblößung zeigt sich noch in weiteren Arbeiten Matuschkas in dieser Zeit, welche jedoch hinter der Popularität von *Beauty out of Damage* deutlich zurückstehen.

Eine motivische Annäherung an den daraus resultierenden ikonischen Status dieses Porträts erfolgt erst rund ein Jahrzehnt später. Der Anlass hierfür ist die Thematisierung der Entscheidung einer steigenden Zahl an Brustkrebspatientinnen, nach einer Mastektomie keine Brustrekonstruktion vornehmen zu lassen. Dieser Trend prägt im US-amerikanischen Raum die Wendung *going flat* und meint damit den expliziten Verzicht auf künstliche Brustimplantate oder die Wiederherstellung der Brust mittels Eigenfett. Ohne Matuschka nominell zu nennen, ist es wiederum die *New York Times*, welche Betroffenen eine Plattform bietet, sich und damit auch ihren entblößten Oberkörper in Farbfotografien zu zeigen. In dem Artikel *‘Going Flat’ After Breast Cancer* (2016)⁴⁶¹ präsentieren fünf Frauen ihre bare Brust und damit die Operationsnarben und mitunter ihre späteren Tätowierungen, welche jenseits von Worten *indirekt* von der Auseinandersetzung mit der Brustentfernung *sprechen*. Zudem erscheinen je unter ihren Porträts ein *direktes* persönliches Statement sowie der vollständige Klurname der Porträtierten. Im Artikel selbst wird darüber hinaus auch auf verschiedene Onlineaktivitäten einzelner Betroffenen verwiesen, welche somit im Internet leicht zu finden und weiterzuverfolgen sind.⁴⁶² Mit Blick auf den Verbreitungsradius des Artikels sei zudem angemerkt, dass dieser als Leitartikel der wöchentlich erscheinenden Sonderbeilage *New York Times International* auch jenseits des anglophonen Raums, weltweit große Verbreitung findet und die Porträtierten somit globale Sichtbarkeit erfahren.

⁴⁶⁰ Zur weiteren Vertiefung, siehe: Rosolowski, Tracey A.: „Woman as Ruin“, in: *American Literary History*, Bd. 13/3 (2001), S. 544-577.

⁴⁶¹ Rabin, Roni Caryn: „Going Flat“ After Breast Cancer, in: *The New York Times International Weekly*, erschienen am 25.11.2016 als Sonderbeilage der *Süddeutschen Zeitung* (inzwischen eingestellt).

⁴⁶² Auch unter dem Schlagwort „going flat“ lassen sich rasch zahlreiche Initiativen und private Weblogs zu dieser Thematik finden.

Anschließend sei auf eine weitere Strategie der Sichtbarmachung von Kranken beziehungsweise Sterbenden verwiesen, welche soziale Anliegen dezidiert im Feld der Kunst verhandelt. Hierbei handelt es sich um das Erstellen indirekter fotografischer Selbstporträts, zumal der_die – emotional involvierte – Fotograf_in auf Anweisungen respektive im Dialog mit den Betroffenen handelt. Das Setting der Aufnahmen ist eng mit den Vorstellungen der zu Porträtierenden verknüpft, denen es bisweilen nicht mehr selbst möglich ist, ein Autoporträt zu erstellen. Exemplarisch bezüglich einer derartigen fotografischen Sterbebegleitung, welche schlussendlich in die Tradition der Totenfotografie beziehungsweise des Totenalbums mündet,⁴⁶³ ist auf die Arbeiten von Beate Lakotta und Walter Schels sowie von Annie Leibovitz zu verweisen.

Für ihre Publikation *Nochmal leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben* (2004)⁴⁶⁴ begleiten Lakotta und Schels rund zwei Jahre lang 25 Hospizbewohner in ihren jeweils letzten Lebenswochen. Mithilfe von Tonband und Kamera dokumentieren sie unter der Einwilligung der Betroffenen sowie deren Angehörigen den letzten Weg der Sterbenden. Im Buch werden jene in Form zweier Fotografien in Nahaufnahme – je eines unmittelbar vor und eines nach dem Eintritt des Todes – sowie in Form einer textlichen Rückblende ihres Lebens porträtiert. Vor dem Hintergrund der bisweilen abstrakten Diskussion der Begrifflichkeiten von Sicht- und Unsichtbarkeit sowie Ethik und Pietät werden auch die Thematiken Hospizbewegung und Sterbehilfe plötzlich plastisch beziehungsweise treten in Form von konkreten Sterbenden und individuellen Biografien *in das Leben*⁴⁶⁵ der Rezipient_innen.

Während Lakotta und Schels über eine vergleichsweise kurze Intimbeziehung zu den Sterbenden verfügen, beschreibt Leibovitz' Fotoband *A Photographer's Life* (2006)⁴⁶⁶ hinsichtlich ihrer Beziehung zu Susan Sontag eine rund 15-jährige gemeinsame Lebensgeschichte. Leibovitz, die in ihrer „visuellen Autobiographie“⁴⁶⁷ private und berufliche Fotografien gleichwertig aneinanderreicht beziehungsweise durchmischt, begleitet somit ihre Freundin während ihrer zweiten Krebserkrankung fotografisch. Die Aufnahmen zeigen die prominente Schriftstellerin in intimen Situationen und Krankheitsstadien sowie schließlich

⁴⁶³ Zur Vertiefung siehe exemplarisch: Sykora, Katharina: Die Tode der Fotografie. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch, Bd. 1, München 2009. – Trabert, Sabine: Der Tod im Objektiv. Post-Mortem-Fotografie. Die Geschichte der Totenfotografie in Wort und Bild, Wasungen 2015.

⁴⁶⁴ Lakotta, Beate/Schels, Walter: *Nochmal leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben*, München 2004.

⁴⁶⁵ Neben der Vergegenwärtigung dieser Sterbenden in Form der Buchpublikation, existiert eine Homepage zu speziell diesem Projekt: <http://www.noch-mal-leben.de/h/index.php> [letzter Zugriff: 19.02.2020; Update vom 03.08.2020: Seite nicht mehr verfügbar]. Ferner werden die Porträts in diversen internationalen Ausstellungen gezeigt.

⁴⁶⁶ Holborn, Mark (Hg.): *Annie Leibovitz. A Photographer's Life 1990-2005*, München 2006, o.S.

⁴⁶⁷ Sykora, Katharina: Gezeigtes Nicht(s)zeigen. Anni Leibovitz fotografiert Susan Sontag, in: Sykora u.a. (Hg.): *Valenzen fotografischen Zeigens*, Marburg 2016, S. 110-126, S. 121.

den Körper der Verstorbenen auf dem Totenbett. Neben den Genres der visuellen Autobiografie, des Ausstellungskatalogs sowie des Familienalbums führt Katharina Sykora als viertes Genre das Trauerbuch bezüglich des Charakters von *A Photographer's Life* auf.⁴⁶⁸ Dieses verortet Sykora in der „fotografischen Tradition von Totenalbum“⁴⁶⁹ und erachtet das Werk als „teilnehmende Fotografie im Angesicht des Todes der Anderen“⁴⁷⁰. So findet schließlich eine visuelle Rückholung der Kranken und Toten in den Kosmos der Familie, beziehungsweise eine allgemeine „Re-Sozialisierung“⁴⁷¹ statt.⁴⁷²

Im Rückblick auf die Praxis der fotografischen Sterbebegleitung sei konstatiert, dass sich die beiden beschriebenen Positionen von Leibovitz und insbesondere Lakotta und Schels⁴⁷³ in eine Traditionslinie künstlerischer Bestrebungen einreihen, welche darauf hinwirkt, das Sterben zu repersonifizieren beziehungsweise dieses in erster Instanz zumindest ins gesellschaftliche Bewusstsein zu rufen. Konkret sei an dieser Stelle auf die AIDS-Bewegung der Ende 1980er Jahre in New York verwiesen, welche letztlich weltweite Resonanz erfährt. Ihr Anliegen, das kollektive Schweigen über die Erkrankung und deren Opfer zu durchbrechen, wird vornehmlich über das Feld der Kunst transportiert. So steht dieses Jahrzehnt, von der Warte der Kunst aus betrachtet, bereits grundsätzlich im Zeichen der „visuelle[n] Repräsentation von Identitäten, [...] d[er] Kritik an identitären Stereotypen und d[er] Anerkennung diskriminierter Identitäten.“⁴⁷⁴ Vor diesem Hintergrund bedienen sich AIDS-aktivistische Gruppen wie *Act Up* sowie insbesondere das Künstler_innenkollektiv *Gran Fury* im Rahmen ihrer Initiierung von Veranstaltungen und Demonstrationen sowohl künstlerischer Darstellungsmittel wie der Plakatkunst als auch einschlägiger Strategien wie der Appropriation Art.⁴⁷⁵ Gleichzeitig wird aber auch von einzelnen Kunstschaaffenden die Aufmerksamkeit auf die AIDS-Erkrankung gerichtet, welche ihre Sichtbarmachung oftmals aus post-privater Per-

⁴⁶⁸ Sykora 2016: S. 116.

⁴⁶⁹ Sykora 2016: S. 117.

⁴⁷⁰ Sykora 2016: S. 121.

⁴⁷¹ Sykora 2016: S. 121.

⁴⁷² Diese Resozialisierung im Sinne der Zugänglichmachung der Aufnahmen für die Öffentlichkeit jenseits des familiären Bezugsradius wird jedoch auch vielfach kritisch gesehen, weshalb an dieser Stelle stellvertretend auf Aleida Assmann zu verweisen ist: Assmann, Aleida: Fotografie und Geister in der Gegenwartskunst: Treichel, Boltanski, Leibovitz, in: Assmann, Aleida/Jeftic, Karolina/Wappler, Friederike (Hg.): Rendezvous mit dem Realen: Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld 2014, S. 167-190, insbes.: S. 188-190.

⁴⁷³ Zur Vertiefung, siehe: Lakotta, Beate/Schels, Walter und Macho, Thomas im Gespräch: Nochmal Leben vor dem Tod, in: Macho/Marek 2007a, S. 185-208. – Sykora, Katharina: Die Tode der Fotografie. Tod, Theorie und Fotokunst, Bd. 2, Paderborn 2015, S. 335-343.

⁴⁷⁴ Von Falkenhausen, Susanne: Ex-zentrische Identitäten. Kunst, Politik und fotografischer Narzissmus seit 1960, in: Klinger 2014, S. 29-60, S. 29.

⁴⁷⁵ Zur Vertiefung, siehe: Hieber, Lutz: Politisierung der Kunst. Avantgarde und US-Kunstwelt, Wiesbaden 2015, Kap. 4.

spektive heraus an sich selbst verhandeln. So sei exemplarisch auf den Fotografen Mark Morrisroe (1959-1989) verwiesen, welcher „[o]bsessiv persönlich, nachgerade narzisstisch“⁴⁷⁶ intime Alltagssituationen nach außen kehrt und dabei seine Homosexualität wiederholt offensiv porträtiert. Neben der Seinsfacette des homosexuellen Selbst tritt in Morrisroes letzten Werken zunehmend das erkrankte Selbst in seiner ganzen Extension in den Fokus. Mit der schonungslosen Ausleuchtung seiner individuellen Existenz wird indirekt ein Porträt einer Subkultur und schließlich das des Mainstreams in seiner Abgrenzung gezeichnet. Dieser selbstreferentielle Darstellungsmodus mit gezielter Einbindung des eigenen sozialen Umfelds ähnelt der Herangehensweise Nan Goldins, welche – wie auch Morrisroe – die Bostoner School of the Museum of Fine Arts absolviert. Goldin, die durch ihren Freundeskreis sensibilisiert und damit indirekt von der AIDS-Epidemie betroffen ist, kuratiert im Jahr 1989 in New York die Gruppenausstellung *Witnesses: Against Our Vanishing*. Diese Schau bietet Kunstschaffenden eine Bühne – ebenfalls aus eigener (Mit-)Betroffenheit heraus –, die Krankheit zentral zu verhandeln.⁴⁷⁷

Neben den genannten (un-)mittelbaren Auseinandersetzungen aus Betroffenen- respektive Angehörigenperspektive, entstehen auch dokumentarische Arbeiten, deren Autor_innen sich klar als Außenstehende positionieren. So ähnelt die Herangehensweise der genannten Lakotta und Schels im Rahmen ihrer Hospizfotografie den Strategien letztgenannter Künstler_innengruppe, welche die Sichtbarmachung von AIDS aus einer distanzierenden Begleitperspektive vorantreibt. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die Arbeiten von Rosalind Solomon *Portraits in the Time of AIDS* (1988) und von Nicholas Nixon *People with AIDS* (1991) verwiesen. Wenngleich diese Arbeitshaltung ihrerzeit nicht nur positive Kritik erfährt,⁴⁷⁸ so gelingt es Solomon und später auch Nixon durch die serielle Exposition von Einzelschicksalen, Stereotype der Erkrankung aufzubrechen und die Marginalisierten aus der politischen wie gesellschaftlichen Verleugnung herauszuholen. Der Vorwurf der Instrumentalisierung und der Objektivierung respektive hier insbesondere der regelrechten Verwertung im kommerziellen Sinne betrifft auch die Plakatwerbung der Firma Benetton im Jahr 1992. Während die im Rahmen der Bus-Werbung *Kissing Doesn't Kill*, 1989 von Gran Fury appropriierte Werbung Benetttons gar die Bildvorlage liefert, wird wiederum 1992 die

⁴⁷⁶ Weinhart, Maria: Wahrheit oder Pflicht – Intime Bilder auf dem Weg in die Post-Privacy, in: Kat. Ausst. Frankfurt 2012, S. 20-27, S. 26.

⁴⁷⁷ Zur Vertiefung, siehe: Junge, Sophie: Kunst gegen das Verschwinden. Strategien der Sichtbarmachung von AIDS in Nan Goldins Ausstellung *Witnesses: Against Our Vanishing*, Berlin/München/Boston 2015 (Diss.). Weitere Ausführung zu *Witnesses: Against Our Vanishing* sowie zum Schaffen Morrisroes finden sich bei Sykora 2015: S. 281-302.

⁴⁷⁸ Siehe dazu exemplarisch: Crimp, Douglas: Porträts von Menschen mit AIDS, in: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hg.): Gender & Medien-Reader, Zürich/Berlin 2016, S. 159-176.

kommerzielle Verwendung der preisgekrönten Fotografie⁴⁷⁹ des im engsten Familienkreis sterbenden AIDS-Aktivistin David Kirby als skandalös aufgefasst.

Die vorliegende kursorische Betrachtung von (künstlerischem) Engagement hinsichtlich der Sichtbarmachung von Tod in Gesellschaft und Kunst abschließend, sei auf das Projekt des *Sterberaums* (2008) von Gregor Schneider verweisen. Wie auch einige der in diesem Kapitel genannten Positionen, entgrenzt auch Schneider in seiner genannten Arbeit die Sphären von Kunst und Leben zugunsten der Sichtbarmachung von Marginalisierten. Schneiders Aussage im Interview mit *The Art Newspaper* im Jahr 2008 bezüglich seines Vorhabens innerhalb des Museums „I want to display a person dying naturally in the piece [dem *Sterberaum*] or somebody who has just died.“⁴⁸⁰ wird jedoch mehrheitlich mit großer Empörung aufgefasst.⁴⁸¹ Das Grundanliegen Schneiders, „humane Räume“⁴⁸² für den Tod und das Sterben hervor[zubringen, in denen auch Trauerarbeit praktiziert wird“⁴⁸³, um schließlich „den Tod [...] aus der Tabuzone herausreißen“⁴⁸⁴ zu können, gerät aus dem Fokus der Debatte. Jenseits von Pietätlosigkeit, intendierter Skandalisierung oder Zynismus⁴⁸⁵ strebt Schneider auf eine Ästhetisierung des Sterbens hin und nutzt dabei die Kunst, um lebensweltliche beziehungsweise „elementare anthropologische und gesellschaftliche Fragen innovativ zu thematisieren“. ⁴⁸⁶ Dabei bedient sich Schneider nahezu lehrbuchhaft⁴⁸⁷ elementarerer Strategien der historischen Avantgarden. So wird innerhalb seines *Sterberaum*-Projektes das Sterben prozessualisiert und in einen performativen Akt transformiert. Ferner vollzieht

⁴⁷⁹ Die Fotografie, welche 1990 der Fotografin Thérèse Frare aufgenommen wurde, erschien im selben Jahr im *LIFE-Magazine* und gewann 1991 den zweiten Platz der *World Press Photo competition for General News*.

⁴⁸⁰ Das Sterben als Kunstwerk? Ein Gespräch mit Gregor Schneider von Heinz-Norbert Jocks, in: *Kunstforum international* 192, Juli/August 2008, S. 238-245, S. 244.

⁴⁸¹ Ausführlich dazu, siehe: Krieger 2011: S. 261.

⁴⁸² Schneider bezieht sich in seinen Ausführungen zu einem humanen Raum auf ein Zimmer in dem von Ludwig Mies van der Rohe entworfenen *Haus Lange* beziehungsweise *Haus Esters* in Krefeld. In diesem nunmehr als Museum für zeitgenössische Kunst umfunktionierten Hausensemble hat Schneider bereits selbst wiederholt ausgestellt und ist daher mit den Räumlichkeiten aus eigener künstlerischer Betätigung vertraut. Bezüglich seines *Sterberaumes* konkretisiert Schneider (2008: S. 240): „Es ist ein Nachbau eines Raums aus dem Museum Haus Lange/Esters, der für mich einer der empfindsamsten und künstlerisch anspruchsvollsten ist, die wir für Gegenwartskunst haben. Es handelt sich dabei um einen von Licht durchfluteten Wohnraum mit großen Fenstern und Holzboden. Von Mies van der Rohe konzipiert, ist er für mich ein Ausdruck räumlicher Freiheit.“

⁴⁸³ Schneider 2008: S. 240.

⁴⁸⁴ Schneider 2008: S. 240.

⁴⁸⁵ Schneider (2008: S. 242) beschreibt sein Projekt „[w]eder als Event noch als Skandalisierung oder Kommerzialisierung des Todes. Es geht um eine pietätvolle Form und um einen würdigen Umgang. Im Grunde um einen Gestaltungsauftrag. Das ambivalente Verhältnis, das wir zum Tod haben, drückt sich darin aus, dass uns der uns fremd bleibende, befremdliche Tod fasziniert. Die öffentliche Betrachtung durch Zuschauer ist nicht a priori pietätlos. Sie liegt im Auge des Betrachters.“

⁴⁸⁶ Krieger 2011: S. 273-274.

⁴⁸⁷ Ausführlich dazu, siehe: Krieger 2011: S. 270-272.

Schneider eine Miteinbeziehung der Natur in das Kunstschaffen beziehungsweise intendiert konkret das Erheben des Naturprozesses des Sterbens als zentrales Thema. Schließlich realisiert der Künstler durch seine Rauminstallation mit der Aufbauanweisung im Museum die Idee des institutionsinternen Sterbens und entspricht damit der avantgardistischen Forderung der Entgrenzung der Bereiche Kunst und Leben.⁴⁸⁸ Durch dieses Ansinnen, den Sterbeprozess eines Menschen direkt und ohne filmische Konservierung⁴⁸⁹ zu zeigen, zielt er auf eine überindividuelle Darstellung ab. So zeigt Schneider nicht das konkrete Sterben eines_einer Freiwilligen, sondern visualisiert die anthropologische Grundkonstante des Sterbens und macht damit die unausweichliche Widerfahrnis jeden_jeder Betrachters_Betrachterin zum Bestandteil des Museumsinventars – und letztlich zum Teil des kollektiven Gedächtnisses. Mit Blick auf die Gegenwart muss bezüglich des *Sterberaum*-Projektes konstatiert werden, dass dieses zeit seiner Publikmachung nicht realisiert wird. Erst 2011/2012 wird „Toter Raum Rheydt 2005-2007“ erstmals ausgestellt. So zeigt der Kunstraum Innsbruck im Rahmen der Ausstellung *Gregor Schneider. Sterberaum* besagte Raumsulptur, welche jedoch unbewohnt bleibt.

Ungeachtet der nur partiellen Realisierung sei konstatiert, dass es Scheider allein durch die Diskussion um seine Arbeit gelingt, sein Anliegen der Sichtbarmachung des Sterbens zu erfüllen. Im *Grundgedanken* ähnlich Schlingensiefs Schaffen inszeniert Schneider Kunst als Bewältigungsstrategie und als Kompensationsinstitution angesichts des Vakuums beziehungsweise der „Dysfunktionalität anderer gesellschaftlicher Instanzen“⁴⁹⁰. Entstanden ist somit eine Auffassung von Kunst, die sich signifikant dem Leben und insbesondere dem Sterben annimmt und damit eine Grenzziehung zwischen den beiden Bereichen aushebelt.

Im Rückblick auf die vorliegende selektive Auswahl⁴⁹¹ an Bestrebungen der Sichtbarmachung von Kranken und Sterbenden in verschiedenen Medienformaten und unterschiedli-

⁴⁸⁸ So auch Schneider (2008: S. 243) selbst: „Für mich ist das Museum ein Schutz- und Reflexionsraum, aufgeladen mit den schönsten Dingen, die einen umgeben können, nämlich mit dem Leben. Für mich hat das reale Leben seinen Platz in der Kunst, und das schließt weder das Erleben noch den Ausdruck von existenziellen Gefühlen aus. Die Kunst kann dieser Sensibilität einen Ort geben.“

⁴⁸⁹ Exemplarisch sei auf die Videoarbeiten von Bill Viola, *The Nantes Triptych* (1992) und Sophie Calle *Pas pu saisir la mort* (2007) verwiesen, in welchen jeweils das Sterben der eigenen Mutter festgehalten wird.

⁴⁹⁰ Krieger 2011: S. 273.

⁴⁹¹ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann eine derartige Auswahl nur ausschnittshaft erfolgen. Die jeweiligen Beispiele sollen vielmehr einen Einstieg in diese komplexe Thematik bieten, als auch nur ansatzweise einen Anspruch auf Geschlossenheit zu erheben.

Ähnlich auch Krieger 2011: S. 268-269: „Dabei muss ich fast alle Aspekte beiseite lassen, die Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern zu diesem Thema einfallen könnten: die Verbildlichung des Todes in Totentänzen und Vanitasstillleben, die große Aufgabe des Grabdenkmals, die Verbindung

chen Radian der Adressierung an die Gesamtgesellschaft muss neben sozialpolitischen, literarischen und künstlerischen Positionen ergänzend auf die Populärkultur verwiesen werden. Im Rahmen von Krimiserien, Computerspielen und den täglichen Nachrichtenbildern in Print-, Fernseh- und Onlineformaten ist der Tod zu einer wortwörtlichen Alltagserscheinung geworden. Somit ist den Aussagen von Thomas Macho und Kristin Marek zuzustimmen, dass „[d]ie Unvorstellbarkeit des Todes [...] kein Bilderverbot, sondern geradezu inflationäre Bilderfluten begünstigt“ und dass „der ausgestellte Tod stets den Tod der anderen Menschen“⁴⁹² zeigt. „Dem lediglich vermittelten Wissen um den Tod korrespondiert die fehlende Erfahrung im Umgang mit den Toten. Wir sehen heute zwar so viele Bilder von Toten wie niemals zuvor, doch sind dieser neuen und massenhaften Sichtbarkeit des Todes oft genug die Referenten, nämlich die Toten selbst, abhandengekommen.“⁴⁹³ Als Vorbote der Thematisierung dieses Medienphänomens kann Hans Peter Feldmann gelten, welcher bereits Ende der 1990er Jahre mit seiner Publikation *Die Toten. 1967-1993. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF, ...* (1998)⁴⁹⁴ sich unter anderem mit der Wirkung und Macht von Printfotografien kritisch auseinandersetzt. Sämtliche in dem Künstlerbuch reproduzierten Abbildungen entstammen laut Feldmann „den Printmedien der Zeit“⁴⁹⁵ und sind nicht auf den Künstler zurückzuführen. Sein Interesse gilt dem Neuarrangement respektive der Kalibrierung der Toten ungeachtet des zeitgenössischen Diskurses auf ein einheitliches Niveau. Damit weist er indirekt auf die Deu-

der abendländischen Malerei mit dem Mumienporträt und die Verschwisterung der Plastik mit der Totenmaske und ihre enge Beziehung zum Reliquienkult, die Darstellung von Sterbenden vom Pergamonaltar bis zu Ferdinand Hodlers tagebuchartigen Porträts der sterbenden Valentine Godé-Darel (1915); ganz zu schweigen von den Präsentationen von Toten, die in den grausigen Leichen in Francisco de Goyas Erschießung der Aufständischen (Der 3. Mai 1808) einen Höhepunkt und in Damien Hirsts Präsentation realer Tierkadaver und eines diamantenbesetzten Totenschädels eine neue Dimension erlangt haben; ich gehe nicht auf die eminente Bedeutung der Leichensektion für die Entwicklung der neuzeitlichen Malerei und für die akademische Ausbildung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ein, ich verzichte auch darauf, eine Übersicht über die vielfältigen Arbeiten zeitgenössischer Künstler zum – derzeit zunehmend Beachtung findenden – Thema Tod und Sterben zu geben und ich bemühe auch nicht den Topos vom Museum als einem Ort, wo tote Objekte gezeigt werden, die dem lebendigen Zusammenhang entrissen wurden.“

⁴⁹² Macho, Thomas/Marek, Kristin: Die neue Sichtbarkeit des Todes, in: Macho/Marek 2007a, S. 9.-21, S. 9.

⁴⁹³ Macho/Marek 2007b: S. 20.

⁴⁹⁴ Feldmann, Hans-Peter: *Die Toten. 1967-1993. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF, ...*, Düsseldorf 1998.

⁴⁹⁵ Feldmann 1998, siehe Klappentext: „[...] Das Buch versucht das Ausmaß dieser Opferzahl [von Gewalt und Terrorismus zwischen 1967 und 1993] bildhaft zu vermitteln. Alle Bilder, die gezeigt werden, entstammen den Printmedien der Zeit. Es ist ein Versuch, die Ereignisse der jüngeren deutschen Geschichte aus einer gewissen Distanz zu betrachten und auf das Ausmaß des Geschehenen hinzuweisen.“

Eine kritische Hinterfragung vollzieht diesbezüglich: Buschhaus, Markus: *Tatort Künstlerbuch. Sterben und erinnern* in Hans-Peter Feldmanns „Die Toten“, in: Macho/Marek 2007a, S. 81-102, S. 85, Anm. 14.

tungshoheit der Printmedien durch emotionale Aufladung hin. Feldmann rückt in diesem Zusammenhang insbesondere die symbolische Dimension der Fotografien und ihre Bedeutung für die Konstruktion beziehungsweise die Konstruierbarkeit des kollektiven respektive „kulturelle[n] Gedächtnis[ses]“⁴⁹⁶ in den Mittelpunkt.

An dieser Stelle gilt es schließlich festzuhalten, dass die Sichtbarkeit von physisch *abwesenden* Sterbenden durchaus gegeben ist, es allerdings die *realen* Personen sind, die dem unmittelbaren Erleben entzogen sind. In Anlehnung an Philippe Ariès konstatiert Petra Missomelius in ihrem Aufsatz: *Death Goes Digital – Der Tod zwischen Technik und Tabu* (2008): „Sterben und Tod werden heute als wesentlicher Teil der Privatsphäre betrachtet. Gestorben wird nicht mehr in der Öffentlichkeit, auch in der Familie stirbt man kaum mehr, man sieht das Sterben nicht. Es ist ‚medikalisiert‘ [sic!] und findet vornehmlich im Krankenhaus statt.“⁴⁹⁷ Mithilfe der Terminologie der Medikalisierung⁴⁹⁸ beschreibt Ariès in seiner *Geschichte des Todes* (1980) die Abkehr vom häuslichen Sterben zu einer Auslagerung des Todes in die aseptische Sphäre des Krankenhauses als den nun normalisierten Ort des zeitgenössischen Sterbens. In seiner Dissertation „*Sterben? Am liebsten plötzlich und unerwartet.*“ *Die Angst vor dem „sozialen Sterben“* (2011) stellt Matthias Hoffmann diesbezüglich fest: „Die Weisen des Umgangs mit Tod und Sterben, die sich über nahezu zwei Jahrtausende tradiert haben, geraten mit dem Verschwinden des Todes aus der Alltagswirklichkeit in Vergessenheit.“⁴⁹⁹ Hoffmann lässt jedoch außer Acht, dass sich mittlerweile neue, an das individualästhetische Subjekt der Spätmoderne angepasste Praktiken innerhalb der Sempulkralkultur entwickelt haben. So bleibt gegenwärtig einerseits „[i]m Denken und Handeln des modernen Menschen jedoch [...] kein Raum für den Tod. Er steht in direktem Kontrast zur Vorstellung der Kontrolle, auch der Kontrolle und der Disziplinierung körperlicher Grenzen.“⁵⁰⁰ Andererseits ist der Tod trotz seiner Unvorstellbarkeit in Bezug auf den gegenwärtigen gesellschaftlichen Diskurs „inzwischen Teil des lebenslangen Individualisierungsprozesses“⁵⁰¹ geworden. Dem Einzelnen steht nunmehr eine steigende Zahl an Optionen der Inszenierung und sichtbaren Individualisierung des eigenen Sterbens offen. So lässt sich eine Tendenz der zunehmenden Diversifizierung im Bestattungswesen beobachten, wie

⁴⁹⁶ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2013 [1992].

⁴⁹⁷ Missomelius, Petra: *Death Goes Digital – Der Tod zwischen Technik und Tabu*, in: Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Nr. 43: „ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben“, hg. von Petra Missomelius (November 2008), Marburg 2008, S. 4-14, S. 4.

⁴⁹⁸ Ariès 1995: S. 747-753.

⁴⁹⁹ Hoffmann 2011: S. 25.

⁵⁰⁰ Missomelius 2008: S. 4.

⁵⁰¹ Missomelius 2008: S. 6.

handschriftlich anmutende Unterschriften auf Grabsteinen sowie audiovisuelle Dokumente, beispielsweise in Form des sogenannten „Video-Grabsteins“⁵⁰² beziehungsweise digitalen Grabsteins, dies zeigen. Ferner wird der Friedhof selbst, als ehemals zentraler Punkt sozialen Austauschs,⁵⁰³ zu *einer* Option neben Friedwald, anonymer See- oder gar Weltraumbestattung. Gleichzeitig findet analog zum Alltagsleben auch eine Expansion des Totengedenkens ins Digitale in Form von online zu besuchenden *Halls of Memory*⁵⁰⁴ statt.

Zusammenfassend lässt sich ein *kollektiver* Bezugsverlust zu Sterben und Tod im Hinblick auf eine Prekarisierung der Verbindlichkeit von Normen und Traditionen des Umgangs mit Sterbenden feststellen. Gleichzeitig findet eine steigende *Ent*-kollektivierung im Bereich der Sepulkralkultur statt. Dies legt in der vorliegenden Arbeit die These nahe, dass nicht zwingend eine Verdrängung des Todes respektive der Sterbenden geschieht, sondern dass vielmehr eine Tendenz zur Privatisierung und zur Individualisierung des Sterbens beziehungsweise des Gedenkens stattfindet. Das individualästhetisch orientierte und stark nach Autonomie – sowie nach der *strenght of weak ties* (siehe I.1.2) – strebende spätmoderne Subjekt modifiziert demzufolge die Lebensphase des Sterbens ebenfalls als *Projekt*, welches es zu organisieren und zu optimieren gilt. Doch dieser rationale und bisweilen selbstunternehmerische Umgang lässt sich nur im (relativ) vitalen Zustand realisieren. Im Falle von langwieriger Erkrankung und Tod greifen Ausschlussmechanismen und wirken Tabuisierungen: Was tun, wenn der durchökonomisierte Leistungsträger das Telos eines „[a]m liebsten plötzlich und unerwartet[en]“⁵⁰⁵ Sterbens nicht erreicht? Neben die „Angst vor dem ‘sozialen Sterben’ [sic!]“⁵⁰⁶, dem Verlust seiner Identität als „zivilisierte[s] Individuum[]“⁵⁰⁷ tritt insbesondere die Furcht vor dem liminalen Raum zwischen Leben und Tod – zwischen Autonomie und Abhängigkeit sowie zwischen Kontrolle und körperinhärenter Anarchie –, über dessen Existenz in der Spätmoderne Schweigen herrscht.

An dieser Stelle setzt Schlingensief aus Betroffenenperspektive an. In seinen medialen Bestrebungen der Sichtbarmachung von Kranken und Sterbenden (siehe II.2.3) versucht er, diesen Raum des Unsagbaren zu öffnen. In Rekurs auf Joseph Beuys wird die Losung „Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt“⁵⁰⁸ zum Leitmotiv seiner späten autobiotheat-

⁵⁰² Macho/Marek 2007b: S. 14.

⁵⁰³ Ariès 1980: S. 83.

⁵⁰⁴ Siehe dazu: Macho/Marek 2007b: S. 15.

⁵⁰⁵ Hoffmann 2011

⁵⁰⁶ Hoffmann 2011

⁵⁰⁷ Hoffmann 2011: S. 13.

⁵⁰⁸ Besonders *anschaulich* wird das Motto dem Programmheft der Inszenierung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) vorangestellt. Dieses ist auch online einsehbar: http://www.kirche-der-angst.de/presse/schlingensief_programm.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

ralen Bühnenarbeiten⁵⁰⁹, seines öffentlich gemachten Tagebuchs⁵¹⁰, seines Internetportals *Geschockte Patienten*⁵¹¹ sowie seines *Schlingenblogs*⁵¹². Im Vorliegenden wird Schlingensiefs Agieren in diesem liminalen Raum zwischen Leben und wissentlich zeitnahe Sterben untersucht. Das Verortetsein in jener Heterotopie legt nicht nur die Ambivalenzen im Erleben einer tödlichen Krankheit dar,⁵¹³ sondern stellt insbesondere die homoloke Binnenverfassung Schlingensiefs heraus, wie sie in seinen vorausgegangenen Werken bisher nicht derart deutlich zu Tage getreten war.

Aufbauend auf die anschließende Analyse Schlingensiefs *verschiedener Arten zu sein*, wird im Kontext von anderen zeitgenössischen künstlerischen Positionen dessen Singularität in Bezug auf das Verhältnis von autothematischem Bekenntnis und kollektiver Aktivierung herausgestellt. Als Referenzen werden chronologisch Arbeiten von Hannah Wilke (1993) und Razvan Georgescu (2008), Wolfgang Herrndorf (2013) sowie Natalie Kriwy (2016) und Noam Brusilovsky (2018) in Augenschein genommen. Diese Auswahl korrespondiert mit den verschiedenen von Schlingensief verwendeteten Medienformaten und umfasst die Gattungen Fotografie, Film, Literatur sowie Theater und Performance. Im Anschluss an die Betrachtung und Analyse Schlingensiefs Homolokie in Rekurs auf sein Werk zu Lebzeiten, wird abschließend auf sein künstlerisches Nachleben eingegangen. Anhand des posthum weiterentwickelten Projektes des *Operndorf Afrika* in Burkina Faso (seit 2009) wird untersucht, inwieweit dort Schlingensiefs facettenhafte Seinsformen beziehungsweise seine homoloke Binnenverfassung den Charakter dieses *work in progress* prägen und ihre Entsprechung finden.

⁵⁰⁹ *Der Zwischenstand der Dinge* (2008) – *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) – *Mea Culpa* (2009) – *Sterben lernen! Herr Andersen stirbt in sechzig Minuten* (2009) – *Via Intolleranza II* (2010)

⁵¹⁰ Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, München 2010.

Das aus Texten, Tonbandtranskriptionen, Interviews, Korrespondenzen und Blogbeiträgen bestehende Buch, *Ich weiß, ich war's*, welches Schlingensiefs Frau Aino Laberenz posthum 2012 herausgibt, wird hier mehr als retrospektives Kompendium denn als diaristische Aufzeichnung Schlingensiefs verstanden. Vor diesem Hintergrund wird mit Blick auf den Fokus der vorliegenden Arbeit diese Publikation nicht näher untersucht.

Laberenz, Aino (Hg.): *Ich weiß, ich war's*, Köln 2014 [2012].

⁵¹¹ *Geschockte Patienten* 2020: <http://www.geschockte-patienten.org/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵¹² *Schlingenblog* 2020: <https://schlingenblog.wordpress.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵¹³ Hierbei sei an die fünf Phasen des Sterbens nach Kübler-Ross 1999 erinnert: Nichtwahrhabenwollen – Zorn – Verhandeln – Depression – Zustimmung. Es sei jedoch betont, dass diese Phasen von den individuellen Patient_innen jedoch nicht stringent durchlaufen werden und sowohl Auslassungen wie auch Reprise des bereits durchlebten beziehungsweise bewältigten stattfinden können.

II.2.2 Nomadismus und Homologie

a) Künstlerischer Nomade und Weltenwandler

Wie eingangs bereits ausgeführt wurde, fügen sich die im Rahmen dieses Forschungsvorhabens ausgewählten Arbeiten der Kuntschaffenden Maria Lassnig, Christoph Schlingensief und Anahita Razmi harmonisch in ihr jeweiliges Gesamtœuvre ein. So knüpft Schlingensief für die künstlerische Verarbeitung seiner Krebserkrankung an seine bewährte Arbeitsstrategie der nomadischen Kunst beziehungsweise der rhizomatischen Verstrickung an. Georg Seeßlen beschreibt erstere als ein temporäres Betreten der „Räume der gesellschaftlichen Sinnvergewisserung, das angeblich Hohe wie eine Kirche, wie das Wagnersche Festspielhaus, und das scheinbar Niedrige, wie eine Containershow oder die mehr oder weniger amüsanten TV-Gesprächsrunden.“⁵¹⁴ Diese Sphären werden nicht dauerhaft besetzt, sondern durchwandert und wieder verlassen. Mit dem Wissen, nicht sesshaft in diesem Raum respektive Genre werden zu müssen, finden keine Assimilationsbestrebungen des_der Kuntschaffenden statt. Vielmehr wird die Strategie des Blicks des_der Fremden auf das Hiesige konserviert. So werden herrschende Strukturen sichtbar gemacht und die Option der Hinterfragung gegeben. Dabei gilt es zu betonen, dass die nomadische Kunst darauf zielt, neue Formensprachen und Techniken in das eigene Repertoire bereichernd zu integrieren und „nicht, aus Oper Film zu machen oder umgekehrt, sondern in die ‚Opernhaf-tigkeit‘ [sic!], in den Code der Oper zu ziehen. [...] Sie [die nomadische Kunst] geht in die nächste Zone oder in den nächsten Code hinein, um mit diesem oder gegen diesen zu arbeiten. Entscheidend ist nicht das Besetzen im Sinne einer Festlegung wie ‚Ich werde Opernintendant‘ [sic!] oder ‚Ich übernehme Codes, weil sie mir nützlich sind und weil ich sie schön in meine Strategie einbauen kann‘ [sic!], sondern ein Hineingehen in den Code wie ein Nomade in ein Land, das er noch nicht kennt und das voller Geheimnisse und Offenheiten ist.“⁵¹⁵ Seeßlen bemüht ferner in Bezug auf Schlingensiefs Ensemble den Begriff der *factory* sowie das Bild einer „Art nomadische[n] Familie“.⁵¹⁶ Inwieweit Schlingensiefs Schauspieler und Weggefährten in das Schema einer *factory* in Anlehnung an Andy Warhol passen oder

⁵¹⁴ Seeßlen, Georg: Radikale Kunst. Über Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief, Wien 2011, S. 76-87, S. 76.

⁵¹⁵ Seeßlen 2011: S. 88 (Im Rahmen der Diskussion seines Tagungsbeitrags)

⁵¹⁶ Seeßlen 2011: S. 86.

sich begrifflich zu einem familiären Beziehungsgefüge schweißen lassen, wird sowohl in der Literatur als auch in den Aussagen von Zeitzeugen unterschiedlich beschrieben.⁵¹⁷

Ungeachtet einer verbindlichen Definition des Verhältnisses Schlingensiefs zu seinen Mitarbeiter_innen kommt in dieser Hinsicht ein weiteres Charakteristikum Schlingensiefs Arbeitsweise respektive Kunstverständnis zum Vorschein. Für eine derartige Analyse bietet die Beobachtung von Anna-Catharina Gebbers eine gute Ausgangslage: „Schlingensief zieht neugierig, suchend durch die Gattungen und Genres, durch Film, Musik, Theater, bildende Kunst, Philosophie, Massenmedien. Er realisiert hybride, intertextuelle, vielschichtige, fließende Gewebe, voll von Selbstziten, Verweisen auf andere Werke und vor allem auf tagesspolitische Ereignisse, die prototypische gesellschaftliche Muster offenbaren.“⁵¹⁸ Bei Gebbers ist neben der indirekten Beschreibung des nomadischen Kunstzuges die Tätigkeit des Verwebens und Vernetzens von zentraler Bedeutung. In dieser Hinsicht kann das Konzept des *Rhizoms* (1976) von Gilles Deleuze und Félix Guattari als Erklärungsmodell dienen.⁵¹⁹ Entgegen eines binären Denkens verfolgt das rhizomatische eine antihierarchische Verbindung von Einzelementen: „In zentrierten (oder auch polyzentrischen) Systemen herrschen hierarchische Kommunikation und von vornherein festgelegte Verbindungen; dagegen ist das Rhizom ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat; es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert.“⁵²⁰ Dieses Denkmodell von Deleuze und Guattari lässt sich auch auf Schlingensiefs Œuvre übertragen. So sind seine Bühnenarbeiten stets durchzogen von Anspielungen und Elementen aus vorherigen Realisierungen, die nicht nur inhaltlich, sondern auch durch eine relative Konstanz seines Ensembles eine rhizomatische Werkstruktur evozieren. Diese von Schlingensief gestrickten Kontinuitäten, welche sich konkret durch Selbstzitate und eine wiederkehrende „Stammebelegschaft“ auszeichnen, suggerieren ein natürliches Eigenwachstum der Kunst, in der bildlich gesprochen, *alles mit allem zusammenhängt*.

Doch die Vorstellung eines_einer Autors_Autorin des Kunstgeschehens, sprich Schlingensief als zentrischer Schöpfer der einzelnen Werke und Aktionen, widerspricht dem Wesen des

⁵¹⁷ Siehe dazu exemplarisch: Schlingensiefs „Theaterfamilie“. Gespräch mit Carl Hegemann, Irm Hermann, Peter Kern, moderiert von Teresa Kovacs, in: Janke/Kovacs 2011, S. 269-282.

Im Rahmen von persönlichen Gesprächen mit Mitarbeiter_innen Schlingensiefs, die im Zuge der Tagung „Christoph Schlingensief und die Avantgarde“ (02. – 04. Februar 2017, Bielefeld) stattfanden, wurde der Autorin eher das Verhältnis einer Arbeitsgemeinschaft als das einer Familie beschrieben.

⁵¹⁸ Gebbers, Anna-Catharina: Ich und die Wirklichkeit, in: Kat. Ausst. Berlin 2013, S. 44-53, S. 45.

⁵¹⁹ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin 1976.

⁵²⁰ Deleuze/Guattari 1976: S. 35.

Rhizoms. Vor diesem Hintergrund ist besonders das Bemühen des Regisseurs von Interesse, entgegen seiner Allmacht über den Stückverlauf, kontinuierlich und vehement Zufälligkeiten und Kontingenzen, Spontaneität und Unvorhergesehenem Raum in seinen Arbeiten zu verschaffen. Dadurch können sich die genannten Eigendynamiken des Kunstgeschehens entwickeln, wie sie sich insbesondere in den Aktionen Schlingensiefs zeigen, welche von Eigengesetzlichkeit und bisweiliger Dauerhaftigkeit geprägt sind. Mit dieser Strategie des kalkulierten Einsatzes von Zufall, welcher letztlich den Kalkulator selbst entmachtet, erscheint Schlingensiefel weniger als zentrischer Schicksalslenker, sondern vielmehr als Initiator und Motor, der aber wiederum Element, gar Opfer, seiner eigenen Agitationen werden kann. Der Eigendynamik der resultierenden Kunstausschüsse, die sich nicht auf den Theaterraum oder das abgesteckte Kunstareal beschränken, liefert sich Schlingensiefel aus und beruft sich auf die avantgardistische Forderung der Verschmelzung von Kunst und Leben. So oszillieren auch seine Arbeiten jenseits einschlägiger Kunst- und Kulturstätten – wie beispielsweise das Parteiprojekt *Chance 2000* (1998) oder die Containeraktion *Ausländer raus!* (2000) – konsequent zwischen diesen beiden vermeintlichen Gegensätzen.⁵²¹ Für diese oftmals unauflösbaren Verstrickungen beziehungsweise Entgrenzungen der Dimensionen Kunst und Leben in seinen Werken wird im Folgenden das Adjektiv „lebenskünstlerisch“ in einem neuen Sinn bedeutungstiftend.

Durch die nach wie vor lebenskünstlerischen und nach seiner Krebsdiagnose im Jahr 2008 verstärkt autobiotheatralen Arbeiten erweitert sich Schlingensiefs bereits breites *Selbst-*Verständnis signifikant: So stehen unter anderem die Identitäten von Regisseur, Aktivist, Kritiker, Blogger, Unternehmer, Autor, Dorfplaner, Privatmensch, Ehemann, Krebskranken sowie wissentlich Sterbendem als Gleichwertige nebeneinander. Gemein ist allen diesen Seinsfacetten das Streben nach Autonomie und *self growth* – sei es in Form der De-Marginalisierung anderer⁵²² oder in Bezug auf seine eigene Existenz. Autonomie wird in allen diesen homoloken Seinsarten und den damit verbundenen lebenskünstlerischen Aktivitäten zum führenden Kampfbegriff: Selbstbestimmung im Leben sowie im Sterben sind seine zentralen Anliegen, die das Rückgrat seiner Inszenierungen und seiner weiteren Aktivitäten jenseits der Bühne bilden.

⁵²¹ Zur Vertiefung Schlingensiefs Aufgreifen avantgardistischer Forderungen, siehe die einzelnen Beiträge in: Knapp/Lindholm/Pogoda 2019.

⁵²² Hierfür kann in Schlingensiefs Frühwerk exemplarisch auf die Aktion *Baden im Wolfgangsee* (1998) sowie im Spätwerk auf seine Mitmach-Plattform *Geschockte Patienten* (seit 2009) verwiesen werden.

Inwieweit Schlingensiefels ins Extrem gesteigerter Arbeitseifer in seinen letzten Schaffens- beziehungsweise Lebensjahren als Verdrängung oder als zustimmendes Gewahrwerden des nahenden Todes zu verstehen ist,⁵²³ muss biografische Spekulation bleiben. Wichtiger als ein ferndiagnostischer und vor allem posthumer Einfühlungsversuch ist die Tatsache, dass sich Schlingensiefel – zumindest unterbewusst – des Seins in dem liminalen Raum zwischen Leben und Sterben gewahr ist. Mit der unausgesprochenen Ahnung, dass der Tod einen „radikalen ontologischen Absturz: den irreversiblen Übergang von der Person zur Sache“⁵²⁴ bedeutet, scheint das Spätwerk noch umso mehr „Sinn“ im Leben stiften zu wollen. Dies lässt sich an der Extension der nomadischen Kunststrefzüge und der Expansion der rhizomatischen Vernetzungen ablesen. Die Krebsdiagnose markiert in der Rückschau ein Fanal der Produktivität und des Engagements über Schlingensiefels eigenen Aktionsradius beziehungsweise sein menschliches Vermögen und diesseitiges Sein hinaus.

Abschließend kann Schlingensiefel somit als künstlerischer Nomade in seinem Tun und als Weltenwandler in seinem Sein beschrieben werden. Dabei ist er stets unterwegs zwischen den Gattungen, Formen und Stilen, wobei er kontinuierlich an der Dekonstruktion der Separation der Kunstsphäre von der des Lebens arbeitet. In Verbindung avantgardistischer Forderungen und spätmodernem Habitus sowie zwischen dem Postulat von Fakten und der Konstruktion von Fiktionen bleibt Schlingensiefel ein ungreifbarer Nomade.⁵²⁵ Letzteres lässt sich auch an der rhizomatischen Werkstruktur ablesen, die einerseits auf der Affirmation des Autors gewachsen ist, letztlich seiner Kontrolle jedoch nicht mehr unterworfen ist. Auf einer weiteren Ebene ist Schlingensiefel aufgrund seiner Diagnose ebenfalls als Weltenwandler, hier im Wortsinn, zu verstehen. So befindet er sich während der hier zu betrachtenden Schaffenszeit in einer Zwischenwelt, einem liminalen Raum zwischen Leben und Tod, in anderen Worten: in der Phase des Sterbens. Dabei handelt es sich hierbei „sogar [um]eine besonders intensive Lebensphase, und zugleich die Selbstrücknahme des Lebens.“⁵²⁶ Diese Aussage des Medizinethikers und Palliativmediziners Ralf J. Jox korrespondiert mit den

⁵²³ Vgl. die Sterbephasen nach Kübler-Ross 1999.

⁵²⁴ Birnbacher, Dieter: Philosophisch-ethische Überlegungen zum Status des menschlichen Leichnams, in: Stefenelli, Norbert (Hg.): Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten, Wien (u.a.) 1998, S. 927-932, S. 927.

⁵²⁵ Zum Begriff des_der Nomaden_NomadIn insbesondere im Kunst(geschichts-)kontext siehe vertiefend: Dogramaci 2016, S. 122.

⁵²⁶ Jox, Ralf J.: Sterben lassen. Über Entscheidungen am Ende des Lebens, Bonn 2011, S. 33.

Überzeugungen⁵²⁷ Schlingensiefs bezüglich seiner finalen Fokussierung respektive Rückkehr⁵²⁸ nach Afrika (siehe II.2.5).

b) Zwei simultane Perspektiven auf Schlingensiefs Œuvre und seine Selbstverortung: die werk- und die personenbezogene Homolokie

„Sterben ist ein Übergang, ein zeitlicher Prozess, der nicht zu fassen ist, sondern immer im Dazwischen bleibt.“⁵²⁹

In Verbindung mit der vorliegenden Thematik sollen diese beiden Schwellenerfahrungen des lebenskünstlerischen Nomaden und des lebenden Sterbenden als zwei unabhängige Homolokien, jeweils auf Arbeits- sowie auf personaler Ebene beschrieben werden. Diese beiden Zugriffsebenen sind jedoch nicht als Gegensätze oder sich ausschließende Facetten zu erachten, zumal sie von Schlingensief als Autor beziehungsweise als Selbst zusammengehalten werden und demnach als Simultaneitäten seines limitiert dezentrierten Identitätsrahmens aufzufassen sind. Somit werden hier nur zu Unterscheidungs- und Lesbarkeitszwecken diese behelfsmäßig als *werk-* und als *personenbezogene* Homolokie benannt. Erstere erweist sich mit Blick auf Schlingensiefs Œuvre und die hier bereits abgeleiteten Strategien des Durchkreuzens und des rhizomatischen Vernetzens als leicht zu erkennen. So wählt Schlingensief seine Verweise nicht nur innerhalb des eigenen Werks, sondern bedient sich in seinen Zitaten insbesondere bei Joseph Beuys und ferner den Wiener Aktionisten, Dieter Roth sowie bei anderen progressiven Kunstschaaffenden.⁵³⁰ Neben diesen Aneignungen verbindet Schlingensief die zeitgenössische Kunst mit Postulaten der historischen Avantgarden⁵³¹ sowie der späteren *counter cultures*⁵³². Diese dem hegemonialen Kulturverständnis gegenläufigen Bewegungen zielten auf eine Überführung der Kunst in das Alltagsleben.

⁵²⁷ Siehe dazu exemplarisch: Christoph Schlingensief im Interview mit Karin Fischer: Kunst vom Ende her betrachten (Deutschlandfunk), auf: Schlingensief 2020, pub. 29.12.2009: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=476> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵²⁸ Im Rahmen seines in Simbabwe gedrehten Filmes *United Trash* (1995/1996) sowie seines in Namibia gedrehten Filmes *The African Twin Towers* (2005-2009) hatte Schlingensief bereits zuvor über einen gewissen Zeitraum hinweg in Afrika gearbeitet.

⁵²⁹ Macho/Marek 2007b: S. 17.

⁵³⁰ Insbesondere in Schlingensiefs Theaterinszenierung *Kunst und Gemüse*, A. Hipler (2004) finden zahlreiche (ironische) Anspielungen auf andere Kunstschaaffende statt.

⁵³¹ Zur Vertiefung siehe exemplarisch: Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005. – Von Beyme, Klaus: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905-1955*, München 2005 – Klinger, Cornelia/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004. – Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta 2000.

⁵³² Zur Vertiefung siehe: Reckwitz 2006: Kap. 4.

Ferner sollten diese entgegen eines bloßen ästhetischen Hedonismus politische Aufladung⁵³³ erfahren. Ein weiteres Element, das Schlingensief diesen Subkulturen entleiht, ist die Initiierung einer Massenmobilisierung. Mit Blick auf Schlingensiefs Spätwerk dient diese hier einer Sichtbarmachung von Kranken und Sterbenden sowie einer Verortung dieser innerhalb der Gesellschaft. Diesen Appell verbindet er mit einem konkreten Verweis auf Beuys „Erweiterten Kunstbegriff“⁵³⁴ und unternimmt so den Versuch, sein Anliegen in eine (kunstsozial-)historische Genealogie einzubetten. Mit seinem nunmehr „Erweiterten Krankenbegriff“⁵³⁵ wendet sich Schlingensief an sämtliche „Potentiell Sterbende[]“⁵³⁶ und schließt so sämtliche *Massen* in seine *Bewegung* mit ein.

Besonders brisant ist die explizite Politisierung von Kunst in seinem Frühwerk, wie Schlingensief dies in Anbetracht des jeweils aktuellen politischen Diskurses in den bereits genannten Arbeiten *Chance 2000* (1998) oder *Ausländer raus!* (2000) realisiert. Ferner treibt er die Losung nach dem Bruch hegemonialer ästhetischer Normen mitunter in seiner Fernsehshow *Talk 2000* (1997) ins Extremum. Die gegenkulturelle Zielsetzung eines Synkretismus der Künste sowie die Stilelemente der Dynamisierung und Geschwindigkeit treten verstärkt in seinen mittleren Schaffensjahren wie exemplarisch in *Parsifal* (2004-2007) und im Langzeitprojekt des *Animatographen* (2005-2006) in den Vordergrund. Diese übernommenen und erweiterten Parameter fließen – begünstigt durch die rhizomatische Werkstruktur – schließlich in unterschiedlicher Intensität in Schlingensiefs letzte Arbeiten mit ein. Somit lässt sich konstatieren, dass sich in seinem Œuvre zentrale Anliegen von Gegenkulturen des 20. Jahrhundert mit Parametern der Spätmoderne kreuzen. Diese hybride Formsprache korrespondiert mit Schlingensiefs Agieren als künstlerischem Nomaden. Er oszilliert damit selbst zwischen den Labels des_der Jüngers_Jüngerin der Avantgarden und des_der spätmodernen Künstlers_Künstlerin als „Koordinator existierender Formen“⁵³⁷, ohne sich einer Seite völlig zuschlagen zu lassen.

⁵³³ Zur Politisierung der Avantgarden sei von Beyme 2005 zitiert: „Politik wird dabei im weitesten Sinne gefasst: als der Versuch, das Chaos der sozialen Realität zu ordnen. Selbst Künstler, die sich für unpolitisch erklärten, wie Kandinsky oder Klee, bezogen sich in ihren Theorien noch auf den Zustand der Gesellschaft, den sie leidend erduldeten.“ (S. 13)

⁵³⁴ Die Anleihen Schlingensiefs bei Beuys sind zahlreich und werden auf verschiedenen Ebenen sowohl direkt als auch indirekt getätigt. Zur Vertiefung sei an dieser Stelle auf die Arbeit von Kasper Mühlmann verwiesen, welcher kenntnisreich die Übernahmen, Zitate und Verweise bezüglich Beuys herausarbeitet.

Mühlmann, Kaspar: Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys, Frankfurt a. Main (u.a.) 2011.

⁵³⁵ Zur Vertiefung siehe insbesondere: Köhler, Annika: Angst, Autonomie und der erweiterte Krankenbegriff im Werk von Christoph Schlingensief, München 2013 (unveröff. Magisterarbeit).

⁵³⁶ Schlingensief Programmheft 2008: o.S.

⁵³⁷ Burgin, Victor: „Situationsästhetik“, in: De Vries, Gerd (Hg.): Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974, S. 77-89, S. 81.

Die personenbezogene Homologie ist in Schlingensiefs Spätwerk nicht – entgegen der werkbezogenen – unmittelbar im Werk erfahrbar, sondern erschließt sich erst durch ein Zurücktreten und durch die Gesamtschau seines Agierens ab dem Jahr 2008. Im Januar jenes Jahres erfolgt Schlingensiefs Übertritt – mit Susan Sontag gesprochen – in das „Reich der Kranken“⁵³⁸. Diese Neuverortung in einem Schwellenraum zwischen Leben, Genesungshoffen sowie später Sterbegewissheit und Tod bringt eine radikal existenzielle Perspektive nicht nur auf das gesellschaftliche, sondern vielmehr auf das menschliche Sein per se in Schlingensiefs Bestrebungen mit ein.

Somit arbeitet sich Schlingensief einerseits nach wie vor im Modus des lebenskünstlerischen Nomaden an seinen autobiotheatralen Inszenierungen ab und knüpft rhizomatisch an sein Movens der Autonomie an. Gleichzeitig richtet Schlingensief den Fokus unter dem genannten Schlagwort der Massenmobilisierung andererseits nun auf ein Feld der Marginalisierung, welches nicht nur Randgruppen der (deutschsprachigen) Gesellschaft⁵³⁹, sondern welches sämtliche Menschen (un)mittelbar einschließt. Erstmals stehen weniger Persönlichkeiten und einzigartige Biografien als vielmehr das überindividuelle und basale Menschsein im Vordergrund Schlingensiefs Adressierung. Vor diesem Hintergrund begibt sich der Regisseur jenseits seiner lebensweltlichen Routinen und parallel zu seiner autozentrischen Themenwahl auf das Terrain einer persönlichen Dezentrierung. Während in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* Schlingensiefs eigenes Requiem inszeniert wird, ist beispielsweise die Publikation seines Tagebuches trotz seiner inhärenten Intimität ein Schritt *weg* von der Autothematisierung und eine affirmative Wendung *hin* zu einem Kollektiv.

In dieser Hinsicht bricht Schlingensief aus der limitierten Dezentrierung seines Selbst aus und verlässt damit den elastischen Referenzrahmen der Selbstextension. Damit setzt er sein homolokes Selbst nun der totalen Entgrenzung aus. Allerdings resultiert daraus kein schizophrenes Splitting in ein fragmentiertes und desintegriertes Ich. Anstelle von Dysfunktionalität und Pathologie erwächst aus dieser Selbst-Losigkeit eine gesteigerte Sensibilität für das Leben in Form der basalen menschlichen Existenz: „Entbanalisierung findet statt. Wesentliches tritt vor das Unwesentliche. Die Krankheit zum Tode vermag oft das Beste im Menschen freizulegen: ein Mehr an Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit sich selbst und anderen gegenüber; [...] eine Bereitschaft aber auch, sich für andere und anderes neu zu öffnen, her-

⁵³⁸ Sontag 1978b: o.S.

⁵³⁹ Mit Blick auf das Gesamtwerk Schlingensiefs lässt sich eine starke Fokussierung auf den deutschsprachigen Raum in Mitteleuropa, konkret auf Deutschland, Österreich und die Schweiz feststellen.

ausgeworfen aus dem ritualisierten Pflichtenleben.“⁵⁴⁰ In just dieser von Kuschel beschriebenen Makrosphäre jenseits des bürgerpflichtigen Alltags befindet sich Schlingensief nach seiner Krebsdiagnose ab dem Jahr 2008.

Die Grundannahme, dass sein Handeln im Modus der personenbezogenen Homolokie als dezentriertes Selbst stattfindet, „darf nicht dazu verleiten, die Frage nach dem Gestalter, dem kohärenzstiftenden Autor der Narration zu vergessen oder auszublenden.“⁵⁴¹ In Rekurs auf Scharfetter kann Schlingensief in dieser Hinsicht als „transzendente Subjektivität“⁵⁴² oder metaphorisch als Mittler zwischen Selbst und Gesellschaft respektive Mensch und Gott beschrieben werden. Terminologisch wäre hier auf die Position eines_einer Propheten_Prophetin zu verweisen. Nach Insa Härtel ist jener „ein Berufener, ein Verkünder. Besonders bedeutsam in Religionen, in denen der eine Gott verkündet wird, spricht er an dessen Stelle zu den Menschen. So fungiert er etwa im Alten Testament als sein Bote und überbringt die göttlich empfangenen, meist beunruhigenden Botschaften dem gewöhnlich andersdenkenden Volk. Trügerische Erwartungen werden zerstört, zeitgenössisches Verhalten entlarvt; der Prophet übernimmt eine Art Doppelrolle als leidender und überlegener Außenseiter und Führer.“⁵⁴³ Diese Metaphorisierung im Rahmen der personenbezogenen Homolokie muss allerdings deutlich von Schlingensiefs autobiotheatralen Wirken im Modus der werkbezogenen Homolokie unterschieden werden. In ersterer bedient Schlingensief „Rollenschemata der Entsprechung von Künstler und Gott, Papst, Prediger oder Prophet, um gottgleiche Künstlerrollen zu dementieren, jedoch nicht ohne sich dabei gleichzeitig selbst zu stilisieren und sich seiner selbst zu vergewissern.“⁵⁴⁴ Diese werkinhärenten „quasi-religiösen Selbstinszenierungen“⁵⁴⁵ beschreiben eine künstlerische Strategie, wohingegen seine Hybridstellung respektive Mittlerposition zwischen Selbst und Kollektiv durchaus mit dem religiösen Prophet_innenbegriff beschrieben werden kann. Im Rahmen der personenbezogenen Homolokie erfährt diese keine künstlerische Unterwanderung.

⁵⁴⁰ Kuschel 2012: S. 292.

⁵⁴¹ Scharfetter 1999: S. 62.

⁵⁴² Scharfetter 1999: S. 71.

⁵⁴³ Härtel, Insa: Verkündigung beunruhigender Wahrheiten. Maria Lassnigs „Selbstporträt als Prophet“ (1967), in: Kat. Ausst. Siegen 2002, S. 47-53, hier: S. 48. – Siehe auch das Lemma *Prophet*, in: Brockhaus-Enzyklopädie, Bd. 22, Leipzig/Mannheim 2006, S. 164-165.

⁵⁴⁴ Knapp, Lore: Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensief, Paderborn 2015 (Diss.), S. 163-164.

⁵⁴⁵ Knapp, Lore: Ästhetik der Transzendenz. Christoph Schlingensiefs Parodie der Kunstreligion, in: Meier, Alber/Costazza Alessandro/Laudin, Gérard (Hg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung, Band 3: Diversifizierung des Konzepts um 2000, Berlin/Boston 2014, S. 248.

Allerdings ist Schlingensiefel auch hier – analog zum lebenskünstlerischen Nomaden – nicht binär zu verorten und oszilliert auch an dieser Stelle zwischen verschiedenen Zuschreibungen. Denn anders als die klassische Rednerperson des_der Propheten_Prophetin, welche im Auftrag einer höheren Instanz handelt, hat sich Schlingensiefel eigenmächtig als Verkünder des Auftrages der Sichtbarmachung von Kranken und Sterbenden auserkoren. Im Zuge dieser besonderen Selbstautorisierung wird der Inhaber der göttlichen Befehlsgewalt mit der eigentlich hierarchisch untergeordneten Überbringerfigur des_der Propheten_Prophetin in Personalunion gebracht. Somit agiert Schlingensiefel gottgleich als Prophet *seiner Selbst*, da er selbstbenannte und -empfundene Missstände zu gesellschaftlichen Angelegenheiten umetikettiert und postuliert. Insbesondere der Aspekt der Verbreitung eines individuell ermittelten Defizites als kollektive „Hausaufgabe“ und der damit einhergehenden bedeutungstechnischen Aufladung wenn nicht gar (unterschwellig) Überhöhung der eigenen Person verweisen darauf, dass die Selbst-Ablösung Schlingensiefels keine Selbst-Auflösung bedeutet, sondern vielmehr eine Instanzwerdung auf Makroebene – gottgleich – bedeutet. Diese Position verleiht ihm eine im Wortsinn über-menschliche Omnipräsenz jenseits seines künstlerischen Schaffens.

Um auf die bereits angedeutete Ambiguität der Verortung Schlingensiefels zurückzukommen, ist analog zum Nomadismus der werkbezogenen Homolokie im Bereich der personenbezogenen Homolokie ein konsequentes Oszillieren zwischen den Instanzen zu konstatieren. Einerseits agiert Schlingensiefel in seinen letzten Arbeiten als selbstbevollmächtigter Prophet in eigener Sache und andererseits handelt er als sterblicher Gott, dessen Omnipräsenz temporär stark limitiert ist.⁵⁴⁶ Demgegenüber sieht Boris Groys die Analogie von Schlingensiefels zu Gottes Handlungsweise nicht erst in seinem Spätwerk als Quintessenz seiner Krebserkrankung, sondern als diachrones Element seiner öffentlichen Präsenz. Laut Groys hat Schlingensiefel „eine göttliche Einstellung zur Welt eingenommen. Das heißt, er schuf Situationen, in denen die anderen etwas tun. Nicht er ist aktiv, sondern die anderen. Er bietet als

⁵⁴⁶ Die Thematik der vergeblichen Gotteswerdung wird von Schlingensiefel ebenfalls reflektiert: „Ich habe seit einiger Zeit etwas in mir, was nicht sterben will. Die Unsterblichkeit ist in mir zu Gast. Und diese Unsterblichkeit kann töten – mich. Der Gottvater oder der Herrgott oder wie auch immer der heißt, kann auch nicht sterben. Ist aber allmächtig. Wie geht denn das, dass jemand allmächtig, aber nicht mal sterben kann? Sterben kann doch jeder. Aber Gott nicht! Gott ist unsterblich – das sagt sich so leicht, das ist ja auch sehr schön für ihn, herzlichen Glückwunsch! Aber in mir ist auch das Unsterbliche, weil dieser Krebs keinen Schalter zum Ausschalten hat bzw. die anderen Zellen drum herum den Schalter nicht finden. Das geht immer weiter. Eigentlich ist Gott wie der Krebs, der muss auch immer weitermachen, der kommt auch nicht zu Potte. Und wenn es eine Gemeinsamkeit gibt zwischen Gott und mir, dann ist es vielleicht der Schmerz: der Schmerz Gottes, dass er nicht sterben kann, mein Schmerz, dass ich nicht Gott sein kann. Dieses Voneinander-getrennt-Sein verbindet kolossal.“ Laberenz 2014, S. 38. (Dieses Zitat stammt aus einer Lesung Schlingensiefels vom 10. Oktober 2009 im Hamburger Thalia-Theater.)

Regisseur anderen eine Bühne, einen Kontext, in dem sie agieren, aber er beobachtet nur. [...] er bleibt der Beobachter, der nicht eingreift. Gottgleich.“⁵⁴⁷ An dieser Stelle gilt einschränkend anzumerken, dass Groys in seinen Ausführungen die Handlungsweise Schlingensiefs im Kontext seiner *Arbeitsweise*, der werkbezogenen Homolokie, vor Augen hat: „Indem man anstatt etwas zu produzieren, etwas auslöst, und das, was man ausgelöst hat, betrachtet. Das hat Schlingensiefel immer gemacht. Er hat ein gewisses Chaos ausgelöst, diffuse Prozesse in Gang gesetzt, und dann beobachtet, was daraus wurde.“⁵⁴⁸ Dieses Phänomen wird in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht als gottesäquivalente Bestrebung, sondern vielmehr als areligiöses Spielfeld von Kokettieren bis Ringen des *Regisseurs* Schlingensiefel mit dem Zufall beschrieben. In den Worten Gerhard Richters ausgedrückt, ergibt sich nach eingehender Analyse Schlingensiefs Aktionen, dass auch bei letzterem Zufall „nie ein blinder, immer ein geplanter, aber immer ein überraschender [ist]. Und ich brauche ihn, um weiterzugehen, um meine Fehler auszumerzen, das was ich falsch gedacht habe, zu zerstören, um etwas Anderes und Störendes einzubringen. Und oft bin ich verblüfft, wieviel besser der Zufall ist als ich.“⁵⁴⁹

Die Gottesäquivalenz, so die These in vorliegender Arbeit, ergibt sich erst losgelöst vom konkreten Werkbegriff im Seinsmodus der personenbezogenen Homolokie. Die von Groys beschriebenen Situationen tragen nicht dieselbe Transzendenzerfahrung wie die totale Dezentrierung Schlingensiefs in seinen späten Aktivitäten. Vielmehr entspringt die von Groys betonte, aktive Miteinbeziehung, gar die kalkulierte Provokation von Zufall, einer starken Rezentrierung auf die Seinsfacette des Autors beziehungsweise des Regisseurs. Damit wirkt diese Strategie in absolut diametraler Richtung zu Schlingensiefs über-selbstlicher Existenz auf Makroebene im Modus der personenbezogener Homolokie: sei es hier als selbstautorisierter Prophet, sei es als sterblicher Gott.

Abschließend sei auf die Rezeption Schlingensiefs komplexer personenbezogener Homolokie eingegangen. Denn ungeachtet der Perspektive auf ihn als Überbringer- oder Gebieterfigur, werden beide transzendenzbasierten Konzepte durch ein menschliches Wesens-

⁵⁴⁷ Metanoia. „Wenn alles schön ist, ist man tot“. Ein Gespräch über den Künstler Christoph Schlingensiefel, der am 21. August 2010 im Alter von 49 Jahren gestorben ist. Boris Groys und Carl Hegemann, in: Metanoia - über das Denken hinaus. Jens Joneleit, Oper in einem Aufzug frei nach einem Text von René Pollesch (unter freier Verwendung von Texten aus Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik von Friedrich Nietzsche) für fünf Gesangssolisten, gemischten Chor, Orchester und Live-Elektronik, hg. von der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2010, S. 90-93, S. 91.

⁵⁴⁸ Groys/Hegemann 2010: S.91.

⁵⁴⁹ Gerhard Richter im Interview mit Benjamin H. D. Buchloh (1986), in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.): Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 164-189, S. 184.

merkmal gebrochen. Konkret handelt es sich hierbei um das diesseitige Gefühl des physischen Leidens.

Dieser Zustand, welcher auf der Bühne durch die *personae* nachempfunden und in seinem eigenen Auftreten authentisch verkörpert wird, eint die Rezipient_innen in einer wohlwollenden Beurteilung Schlingensiefs Selbstdarstellung als lebender Sterbender. Mit Blick auf das Stück *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* kann gar von einer basalen Konsensfindung der Kritiker_innen gesprochen werden.⁵⁵⁰ Dieser Umstand stellt eine absolute Novität im Hinblick auf das damalige Gesamtœuvre Schlingensiefs dar. So ist das Nebeneinander von Affirmation und entschiedener Negation in der Rezeption selbst nachgerade konstitutiv für Schlingensiefs Arbeiten. Diese wirken polarisierend und zielen auf größtmögliche Uneindeutigkeit und Uneinigkeit in der Rezipient_innenschaft. Die Stiftung von Verwirrung und das Aufzeigen von Ambivalenzen sowie mitunter gar das Auf- und Auseinanderbringen von Teilen der Gesellschaft stellen klassische Strategien Schlingensiefs gegenüber seiner Rezeption dar. So kann gegenüber dem Gros der Kritiker_innen konstatiert werden, dass diese sich üblicherweise „Kategorisierungen“ bedienen, „die Schlingensiefs Schaffen seit je als überspannt disqualifizierten“⁵⁵¹.

Diesbezüglich vollkommen diametral formieren sich in der Inszenierung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2008 (siehe II.2.3) der Konsens und die Identifikation mit der Menschlichkeit qua der Exposition Schlingensiefs eigenem Leiden. Dass das glaubhaft dargestellte Leiden des bisweilen selbst auftretenden Protagonisten den Dreh- und Angelpunkt in der einhelligen und wohlwollenden Kritik darstellt, zeigt sich im Vergleich mit der Ende des Jahres 2009 uraufgeführten Arbeit *Sterben lernen! Herr Andersen stirbt in 60 Minuten*. Hierin wird das Sterben an einen Anderen, an Herrn *Andersen*, delegiert, und nicht mehr vorrangig autorzentrisch beziehungsweise autobiografisch verhandelt (siehe II.4.2). Während das Publikum sich ehemals zu einer „Gemeinde von Mitfühlenden“⁵⁵² fand, vollzieht sich bei *Sterben lernen!* eine Distanzierung im Zuge Schlingensiefs temporär stabilen gesundheitlichen Verfassung. So finden die Kritiker_innen während dieser Phase „wieder zu normativen Bewertungskriterien zurück und subsumieren Schlingensiefs Wirken unter die Labels der lauten Provokation und des maßlosen Spektakels. Die kunstreligiöse Ritualisierung des leidenden Ichs hatte sich in den Augen der Rezensenten in ein Event transformiert,

⁵⁵⁰ Eine detaillierte Übersicht und fundierte Analyse der Kritiken zu Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst* findet sich bei Zorn (2017: S. 32-40). Hieraus lässt sich eine, die interpretatorischen Detailspekthe überwölbende, umfassende Anteilnahme der Kritiker_innenschaft an Schlingensiefs persönlichem Schicksal destillieren.

⁵⁵¹ Zorn 2017: S. 218.

⁵⁵² Zorn 2017: S. 218.

das aufgrund der gestärkten physischen Position des Regisseurs wieder nach den Maßstäben eines Kontroversen auslösenden Theaterabends zu begutachten war.“⁵⁵³

Das Leiden erscheint aus dieser Perspektive mehr denn je als Inszenierungswerkzeug respektive als künstlerischer Topos. Mit der Indienstnahme dieser Formel reiht sich Schlingensief in die Darstellungstradition des_der leidenden Künstlers_Künstlerin ein.⁵⁵⁴ Vor diesem Hintergrund steht auch *Eine Kirche der Angst* in latentem Verdacht der Entsprechung eines Schemas. So kann diesbezüglich von einem latenten Wechselspiel von Authentizität und Künstler_innentopos gesprochen werden. Schlingensiefs homoloke Selbstinszenierung in *Eine Kirche der Angst* als veritabler Patient und zugleich als allegorischer *imitator christi*⁵⁵⁵ zeugen von einer Parallelität unmittelbarer Selbstbetroffenheit und selbstdistanziertem Projektmanagement. Letzteres lässt auf eine gewisse Verwertungslogik Schlingensiefs schließen, welche hier sowohl auf die Errichtung eines selbstlichen Denkmals als auch zugleich auf die Initiierung eines überselbstlichen gesellschaftlichen Engagements gemünzt werden kann. Dieser Mechanismus, der im Vorliegenden anhand Schlingensiefs Projekt des *Operndorf Afrika* analysiert wird (II.2.5), bringt seine beiden Anliegen einer Selbst- und Gesellschaftsfürsorge als enthierarchisierte und damit gleichermaßen vorrangige – homoloke – Anliegen zusammen.

Dieses Changieren zwischen Künstler_innentopos und sozialem Engagement findet sich zeitsynchron zu Schlingensief auch im Werk des chinesischen Künstlers Ai Weiweis. Vor dem Hintergrund der Selbstdarstellung als leidender Künstler⁵⁵⁶ treten im Vorliegenden Ais Twitteraktivitäten beziehungsweise sekundär sein Internetblog in den Fokus der Betrachtung. Letztgenanntes Onlinemedium, welches 2009 von der chinesischen Regierung geschlossen wird, dient dem Künstler ab dem Jahr 2005 dazu, sowohl sich selbst in der Bandbreite seiner Identitätsfacetten darzustellen als auch davon ausgehend seine eigenen respektive die Lebensumstände unter einem repressiven Regime in China zu schildern.⁵⁵⁷ Demnach sei in Anschluss an Martina Weinhart im Übertrag auf Ai konstatiert, dass „das

⁵⁵³ Zorn 2017: S. 218-219.

⁵⁵⁴ Weiterführend, siehe: Wenk, Silke: Das stellvertretende Leiden der Künstler: Opfermythen zwischen Kunst und Politik, in: Hoffmann, Detlef (Hg.): Das Opfer des Lebens. Bildliche Erinnerung an Märtyrer, Rehburg-Loccum 1996, S. 70-90.

⁵⁵⁵ Zu diesem Motiv, welches sich im vorliegenden Stückkontext beispielsweise in der Nachvollziehung der rituellen Fußwaschung oder der Anspielung auf Christi Ausspruch *noli me tangere* zeigt, sei zur Vertiefung auf Zorn (2017: S. 124-140.) verwiesen.

⁵⁵⁶ Exemplarisch sei an dieser Stelle auch auf Weiweis Installation *S.A.C.R.E.D.*, 2011-2013 verwiesen, in welcher der Künstler die eigenen Lebensumstände seiner mehrmonatigen Inhaftierung im Jahr 2011 plastisch nachvollziehbar macht.

⁵⁵⁷ Siehe dazu nunmehr die Publikation in Buchform: Ambrozy, Lee (Hg.): Ai Weiwei's Blog. Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009, Cambridge (Mass.) (u.a.) 2011.

plakative Exponieren des Privaten hier als solidarisches Signal gegen die Unsichtbarkeit des Marginalen [fungiert].⁵⁵⁸ Selbstreferenziell-universell thematisiert Ai neben Politischem „ganz unterschiedliche Inhalte – Liebe, Sex, Essen, philosophische Überlegungen, Musik und vieles mehr“⁵⁵⁹ in seinem Blog, „den er in Form einer Installation auch als Kunstwerk im engeren Sinne ausstellt“⁵⁶⁰. Als Blog demnach als „soziale Skulptur des 21. Jahrhunderts“⁵⁶¹ zu klassifizieren, mag hochgegriffen sein, wobei einschlägige kritische Überlegungen durchaus Fruchtbarkeit im Diskurs versprechen können.

Mit Blick auf den analytischen Zugriff im vorliegenden Kontext des_der leidenden Künstlers_Künstlerin sei auf eine Bilderfolge des Jahres 2009 verwiesen, die Ai via Twitter publizierte. Ai unterzieht sich am 14. September in Deutschland einer Schädeloperation aufgrund einer Gehirnblutung, bei welcher „es sich um eine Spätfolge von Misshandlung durch die chinesische Polizei handeln soll.“⁵⁶² So fertigt der Künstler mehrere Handy-Selfies, die ihn als frisch Operierten im Krankenhausbett zeigen und twittert damit je seinen aktuellen Gesundheitszustand.⁵⁶³ Für die Selbstexposition als leidender Künstler aufgrund seiner Systemkritik macht Ai neben der Nutzung des Onlinekanals auch das Zeitungsinterview urbar. Demnach äußert er gegenüber der *Süddeutschen Zeitung*: „Es war Glück im Unglück, dass sie mich geschlagen haben und nicht einen meiner Mitarbeiter, die mit mir in Sichuan waren“⁵⁶⁴ und weiter dass er sich „die Behandlung zwar leisten [könne], aber `tausende Landsleute, die jedes Jahr von der Polizei misshandelt werden, können das nicht‘“⁵⁶⁵. Vor diesen Äußerungen inszeniert sich Ai lediglich als *ein* Opfer unter vielen Fällen von Polizeiwillkür und distanziert sich scheinbar von seiner Sonderrolle, welche er jedoch gleichzeitig durch die Indienstnahme seines Accounts und damit durch die Adressierung seiner Follower-Gemeinde rege bespielt. Ähnlich wie im Falle Schlingensiefs sei konstatiert, dass auch hier der Impetus der Aufklärung und die Geste der Selbstdarstellung eine symbiotische Beziehung eingegangen sind.

⁵⁵⁸ Weinhart 2012: S. 26.

⁵⁵⁹ Weinhart 2012: S. 22.

⁵⁶⁰ Weinhart 2012: S. 22.

⁵⁶¹ Weinhart 2012: S. 22.

⁵⁶² Bartsch, Bernhard: Ai Weiwei in Deutschland operiert, auf: Frankfurter Rundschau, pub. 16.09.2009: <https://www.fr.de/kultur/weiwei-deutschland-operiert-11525312.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵⁶³ Bartsch 2009, o.S.

⁵⁶⁴ Bork, H.: Ai Weiwei erhebt schwere Vorwürfe gegen Peking, auf: Süddeutsche Zeitung, pub. 15.09.2009: <https://www.sueddeutsche.de/politik/china-pruegel-fuer-staatskuenstler-ai-weiwei-erhebt-schwere-vorwurfe-gegen-pekking-1.31578> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵⁶⁵ Zeit-Online (o.A.): Hirnverletzter Ai Weiwei klagt Peking an, auf: Zeit-Online, pub. 16.09.2015: <https://www.zeit.de/gesellschaft/2009-09/weiwei-operation-polizei-pruegel> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Vor dem Hintergrund der Analyse Schlingensiefs personenbezogener Homolokie erscheint auch der Rückgriff auf Martin Kippenberger stimmig.⁵⁶⁶ Konkret auf das Thema des eigenen Leidens bezogen sei exemplarisch auf die Arbeit *Zuerst die Füße* (1990) sowie auf die umfassende Serie *Das Floß der Medusa* (1996) verwiesen. Indem sich Kippenberger in erstgenannter Arbeit dem Topos der imitatio christi verschreibt⁵⁶⁷ und sein *alter ego*, einen Frosch, kreuzigt⁵⁶⁸, verweist er auf das Leiden des_der Künstlers_Künstlerin. Der Künstler, welcher zwar durch die Attribute von Bierkrug und Ei als Kippenberger selbst ausgewiesen wird⁵⁶⁹, bleibt in seiner Ikonographie allerdings diffus. Einerseits bespielt Kippenberger die biografische Dimension, wonach dieser seinen damaligen Alkohol- und Drogenentzug thematisieren solle.⁵⁷⁰ Andererseits öffnet *Zuerst die Füße* zugleich die Ebene der selbstironischen Reflexion und spielt damit gerade mit der Bedienung des Topos des_der leidenden Künstlers_Künstlerin. Diese beiden Zugriffe, der biografische wie der kunsttheoretische, halten die Werkdeutung in latenter Ambivalenz.⁵⁷¹ Mit Blick auf das Gesamtwerk Kippenbergers sei ferner angemerkt, dass das Motiv der Selbstkreuzigung bereits in Kippenbergers Frühwerk erscheint⁵⁷² und als persiflierende Bezugnahme auf die Performances der Wiener

⁵⁶⁶ Mit Blick auf das jeweilige Gesamtwerk lassen sich erstaunliche Parallelen in der künstlerischen Herangehensweise zwischen Kippenberger und Schlingensief feststellen. Mitunter könnten manche Texte sogar auf beide Künstler gemünzt werden, wozu beispielsweise Josephine von Perfalls Vorwort der Publikation *Kippenberger & Friends* regelrecht einlädt. Siehe: Von Perfall, Josephine: Vorwort, in: Von Perfall, Josephine (Hg.): *Kippenberger & Friends. Gespräche über Martin Kippenberger*, Berlin 2013, S. 6-8.

Bislang erfolgte jedoch keine einschlägige Untersuchung hinsichtlich einer Beeinflussung des jüngeren Schlingensief durch Kippenberger. Dabei kann von einer näheren Werkkenntnis ersteren und des Verfolgens Kippenbergers Schaffens aus der Distanz heraus ausgegangen werden, wie Schlingensiefs Interviewstatement gegen Ende der Dokumentation „Kippenberger – Der Film: dieses Leben kann nicht die Ausrede für das nächste sein“ (2007) von Jörg Kobel nahelegt (Schlingensief hier ab Filmmminute 01:11.22).

⁵⁶⁷ Zur künstlerischen Bandbreite der Verwendung des Christus-Motivs im 20. Jahrhundert, siehe vertiefend: *Christus reloaded. Das Christusbild im 20. Jahrhundert. Werke der Stiftung Christliche Kunst Wittenberg*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Stade, hg. von Ina Hildburg und Sebastian Möllers, Köln 2013.

⁵⁶⁸ Bei der Arbeit handelt es sich um eine Auflage fünf Exemplaren. Die im Privatbesitz von Lothar Tirla befindliche Ausführung erzeugt als Leihgabe im Bozener Museum für Moderne Kunst im Jahr 2008 eine lebhafte Debatte, welche damals sowohl von kunstwissenschaftlicher, gesellschaftlicher, politischer und religiöser Seite kontrovers geführt wird. Zur Vertiefung, siehe exemplarisch: *Das Kreuz mit der Kunst. Frosch bleibt - trotz Papst-Protest*, auf: Spiegel-Online (o.A.), pub. 29.08.2008: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/das-kreuz-mit-der-kunst-frosch-bleibt-trotz-papst-protest-a-575239.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020]. – Beltzung, Louise/Khorsand, Solmaz: *Im Herrgottswinkel*, auf: Zeit-Online, pub. 15.01.2009: <https://www.zeit.de/2009/04/A-Frosch/komplettansicht> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵⁶⁹ Hartmann, Stefan: *Martin Kippenberger und die Kunst der Persiflage*, Berlin/München 2013, S. 33.

⁵⁷⁰ Diese vielzitierte Interpretation wird von Seiten des Bozener Museions vertreten.

⁵⁷¹ Siehe dazu die Übersicht der verschiedenen Interpretationen, in: Hartmann 2013: S. 31-33.

⁵⁷² Gemeint ist eine Fotografie des Jahres 1975, welche den Künstler an einer Staffelei gekreuzigt zeigt. Siehe dazu: Hartmann 2013: Abb. S. 36.

Aktionisten verstanden wird.⁵⁷³ Kippenbergers Froschallegorie verfügt demnach über ein weites Deutungsspektrum, wobei sie eines ausschließt: ernsthaft zu sein.

Ähnlich verhält es sich mit Kippenbergers vielteiliger Arbeit *Das Floß der Medusa*. Die Grundlage hierfür bilden Fotografien von Elfie Semotan, welche Kippenberger in der Nachstellung der Schiffbrüchigen nach dem gleichnamigen Ölgemälde von Théodore Géricault des Jahres 1819 zeigen. Darauf aufbauend entstehen diverse Zeichnungen, Lithografien, Gemälde⁵⁷⁴ sowie ein Teppich.⁵⁷⁵ Auch hier überlagern sich kunstgeschichtliche Referenz, Künstler_innentopos und Lebensgeschichte. Der Drang, Kippenbergers Arbeiten persönliche Bezüge zu attestieren, ist angesichts seiner Lebensumstände oftmals naheliegend und doch ungenügend.⁵⁷⁶ So kann *Das Floß der Medusa* zwar im Zeitkontext des Jahres 1996 als Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben des mittlerweile im Endstadium von Leberkrebs erkrankten Künstlers gelesen werden. Andererseits durchkreuzen auch hier wieder kunsthistorische Referenzen eine stringente Auslegung.⁵⁷⁷ Gebrochen werden sämtliche Zugriffe durch die Übersteigerung des Pathos des Schiffbrüchigen mit der Mündung ins Ironische. So lässt sich weder das Leiden des Privatmenschen Kippenberger noch das Leiden des Künstlers Kippenbergers dechiffrieren beziehungsweise wirkt schließlich auch die Darstellung des Leidens per se überspannt und zweifelhaft.

Vor diesem Hintergrund beschreibt Kippenbergers ausschnitthaft gezeigte Attitüde eine komplette Antiposition zu Ai. So ist letzterer stets um Authentizität in seiner eigenen Darstellung und seinem autobiografischen und selbstzentrischen Schaffen bemüht. Kippenberger hingegen verstellt die Sicht auf das Künstlerselbst gekonnt durch die gegenläufigen Strategien des Unverhehlens seiner Selbstinszenierung und der Herausstellung seines Arbeitsmodus der Ironie. Das Movers der Verschleierung beziehungsweise der Selbstdarstellung und der gleichzeitigen -entziehung ähnelt auf den ersten Blick umso mehr Schlingensiefs homologer Selbstverfasstheit und Arbeitsweise. Allerdings ist es gerade der Illusionsbegriff der Authentizität, der die beiden Positionen wieder voneinander scheidet und Schlingensief hinsichtlich seiner Intentionen schließlich in die Nähe zu Ai rückt. So zielt Schlingensief trotz latenter Ambivalenzstrategien zuletzt stets auf ein authentisch wirkendes Selbstbild als leidender Künstler ab. Doch nicht nur um sein eigenes Leiden homolog

⁵⁷³ Hartmann 2013: S. 35.

⁵⁷⁴ Hartmann 2013: S. 43, Anm. 197.

⁵⁷⁵ Der Teppich existiert in drei verschiedenen farblichen Ausgestaltungen, darunter in hellem Mintgrün. Siehe hierzu: Martin Kippenberger. *The Raft of the Medusa*, Ausstellungskatalog Skarstedt Gallery London, Text von Rachel Kushner, New York 2014, S. 9, Abb. S. 118.

⁵⁷⁶ Hartmann 2013: S. 7-9.

⁵⁷⁷ Hubmann, Gabriel: Kippenberger – Gericault: Eine Gegenüberstellung, in: Martin Kippenberger. XYZ, Ausstellungskatalog Kunstforum Wien, hg. von Lisa Ortner-Kreil und Ingrid Brugger, Köln 2016, S. 200-216.

beziehungsweise nomadisch in diversen Genres der Kunst zu verankern – nutzt er dieses Bild auch für sein entgrenzendes Anliegen einer gesamtgesellschaftlichen Sensibilisierung.

So ist es schließlich die Verzahnung der werkbezogenen und der personenbezogenen Homologie, welche jenseits von stilistisch gesetzter Ironie⁵⁷⁸ auf die grundlegende menschliche Ambivalenz verweist und damit Schlingensiefels Leiden an den Begrenzungslinien von Kunst und Leben sowie von Selbst und Gesellschaft und schließlich insbesondere der seines eigenen Lebens glaubhaft hervortreten lässt.

II.2.3 Die multimediale Sichtbarkeit des Sterbens und die Kontrolle der eigenen Bilder (Werkauswahl)

„Am Thema Krebs-Erfahrung buchstabieren die Texte das Thema Menschlichkeit des Menschen durch. Ernst- und Testfall für Menschlichkeit ist nicht das Fitnessstudio, die Schönheitsfarm und das Wellness-Programm. Was der Zeitgeist ausblendet und verdrängt, rückt die Literatur gerade ins Zentrum.“⁵⁷⁹

a) Skizze der generellen Funktion von Betroffenenpublikationen

Ungeachtet der Individualität der Krankheitsverläufe der jeweiligen an Krebs Erkrankten kann von einer nach Marion Moamai „Besonderheit“ dieser Pathologie gesprochen werden: „Todesdrohung bei gleichzeitiger Erhaltung des Bewußtseins – und der dadurch zustande kommenden Eröffnung neuer Denkräume.“⁵⁸⁰ In dieser Situation wird oftmals die Frage nach dem Grund der eigenen Betroffenheit zum initialen Auseinandersetzungspunkt. Zumal Krankheit nicht nur physisch betrachtet, eine Agglomeration spezifischer Symptome beschreibt, sondern ganzheitlich gesehen, „ein ins Leben eingreifendes Ereignis [darstellt]. Als solches verlangt sie nach einer Interpretation, einer Sinngebung, die über den Körper des Individuums und eine spezifische Ätiologie hinausgeht und oft die Gesellschaft in Frage

⁵⁷⁸ Dieses Stilmittel fungierte im Vorfeld als Ausschlusskriterium für Kippenbergers Aufnahme in die nachfolgende Betrachtung der künstlerischen Auseinandersetzung mit der eigenen Krebserkrankung. In den unter Punkt II.2.4 vorgestellten Arbeiten verhandeln die Kunstschaffenden das eigene Leiden mitunter zwar auch mit Humor und Selbstironie, allerdings lassen sie primär einen unverstellten Zugriff auf das Künstler_innenselbst zu und geben dem Witz lediglich *innerhalb* der Darstellung der Erkrankung Raum. Kippenberger hingegen verschließt durch die Ironie seine selbstreferentiellen Arbeiten *per se* vor einem unmittelbarkeitsinteressierten Zugriff. Wenn auch gerade die Maskeraden eminenter respektive authentischer Teil Kippenbergers Selbst sein mögen, so führt sein latentes Spiel mit Ambivalenzen in vorliegendem Forschungsinteresse in die Sackgasse der Spekulation.

⁵⁷⁹ Kuschel 2012: S. 291-292.

⁵⁸⁰ Moamai 1997: S. 37-38.

stellt. Krankheit wird [...] zum Signifikant, dessen Signifikat die Beziehung des Individuums zur sozialen Ordnung ist.“⁵⁸¹ Eine derartige Betroffenenperspektive erhebt Anspruch auf die Sichtbarkeit des *homo patiens*. Diese hier beschriebene Lebenslage, in der die Erkrankten zum Tode „vielfach nicht mehr Akteure [ihres] Lebens, sondern Erlebende und Erleidende, lateinisch gesprochen, ‘Patienten’ [sic!]“⁵⁸² sind, steht – mit dezidiertem Blick auf die Gegenwart – in starkem Kontrast zum juvenilen und individualästhetischem Konsumsubjekt der Spätmoderne. Diese Zäsurerfahrung lässt den_die Betroffene_n aus dem *normalen* beziehungsweise konsensualen gesellschaftlichen Alltagsleben ausscheiden und rückt diese_n in eine periphere Betrachter_innenposition. Von dieser Warte des_der Außenstehenden wird der Komplex des gesellschaftlichen Umgangs mit Krankheit, Leiden und Tod als ein Verdrängter wahrgenommen. Somit stellt das „Aufschreiben der Erfahrungen [...] nicht nur einen Protest dar, ein Ausdrucks- und Bewältigungsmittel von Angst, es ist gleichzeitig ein Weg aus der Isolation, zur Kontaktaufnahme und zur Überwindung der Sprachlosigkeit.“⁵⁸³ Doch der Weg zurück in die Gesellschaft ist oftmals an eine Kritik an dem Lebensmodus des spätmodernen Subjekts respektive des unvereinbaren Anforderungskataloges diesem gegenüber gebunden.⁵⁸⁴ Ferner begünstigt diese Externalität nicht nur gegenüber dem gesellschaftlichen, sondern auch gegenüber dem eigenen, „eigentlichen“ Leben eine distanzierte Selbstbetrachtung, gar eine Bilanzziehung der eigenen Anpassungsleistung an die herrschenden Codes. Letztlich beschreibt diese Selbsterfahrung auch einen offensiven Umgang mit der neuen Gefühlslage, zumal „das Gewohnte [...] unterbrochen, das Selbstverständliche außer Kraft gesetzt [ist]. Plötzlich ist etwas Fremdes in mir. Das erzeugt Angst.“⁵⁸⁵ Ungeachtet des Mediums, in welchem sich die Betroffenen an ihre Rezipient_innen beziehungsweise schlichtweg nach außen wenden, garantiert das Beuys’sche *Zeigen der eigenen Wunde* zwar keine physische Heilung, wohl aber bisweilen psychische Linderung.⁵⁸⁶ Die Selbstaussprache lässt die Betroffenen sowohl aus der eigenen Ohnmacht als auch aus ihrer peripheren Schattenexistenz heraus- und aus der Objektivierung wieder in den Modus des Subjekts eintreten.

Es gilt zu bedenken, dass neben der eingangs hervorgehobenen Individualität der Krankheitsverläufe auch die Einzigartigkeit der Patienten in ihrem Umgang mit ihrem *eigenen*

⁵⁸¹ Moamai 1997: S. 28. Moamai lehnt sich in dieser Aussage an einen Artikel der Sozialwissenschaftlerin Claudine Herzlich an (siehe ebd. S. 27, Anm. 30).

⁵⁸² Jox 2011: S. 45.

⁵⁸³ Moamai 1997: S. 186.

⁵⁸⁴ Luzide hierzu die bereits 1979 erschienene Publikation von: Richter, Horst Eberhard: *Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen*, Reinbek 1979.

⁵⁸⁵ Kuschel 2012: S. 291.

⁵⁸⁶ Zur Vertiefung, siehe: Mühlemann 2011: S. 95-100.

Leiden und Sterben berücksichtigt werden muss. So *kann* lediglich diese Zäsurerfahrung der tödlichen Krankheitsdiagnose zu gesteigerter Sensibilität im verbleibenden (Er-)Leben führen sowie einen Auslöser „eines Prozesses der Selbstüberprüfung, der Selbsterkenntnis und auch der emotionalen Reifung“⁵⁸⁷ darstellen, wie dies Kuschel resümiert. Allerdings werden in seinen Ausführungen der temporale Aspekt des Verfalls, die zunehmende Hinfälligkeit und der Verlust von elementaren physischen Funktionen idealisiert. An dieser Stelle wird sich demgegenüber der Position Moamais angeschlossen, welche ebenfalls eine Intensivierung im Erleben konstatiert, dies jedoch glaubhaft nivelliert: „Wohl bringt die Erkrankung Besinnung, eine gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit, neue Blickwinkel, ein intensiveres Erfahren der Wirklichkeit, doch zu einer Umgestaltung des Lebens, einer Ausweitung des Aktionsraumes fehlen meist die Kraft und die Zeit.“⁵⁸⁸

In der im Folgenden vorgestellten Position von Christoph Schlingensiefel sowie in den hierzu ausgewählten künstlerischen Referenzen (siehe II.2.4), welche autothematisch die eigene (tödliche) Krebserkrankung reflektieren, nehmen die alternierenden Selbstwahrnehmungen von Autonomie und Abhängigkeit, von Angst und Mut sowie von Selbstauflösung und Vermächtnis zentrale Positionen ein. Sie vergegenwärtigen die homologe Binnenverfassung ihrer Schöpfer_innen in ihrer vielleicht brisantesten Lebensphase. Gerade innerhalb dieser Heterotopie des tödlich Erkranktseins werden sowohl der Facettenreichtum als auch die limitierte Dezentrierung der Protagonist_innen besonders signifikant – einerseits ist das Leben aus den Fugen geraten, die mit jenem eng verzahnten autothematischen Werke zeugen allerdings in ihrer Formensprache von großer Kohärenz und Kontinuität gegenüber dem jeweiligen Gesamtœuvre zu Gesundheitszeiten.

⁵⁸⁷ Kuschel 2012: S. 292.

⁵⁸⁸ Moamai 1997: S. 185.

b) Werkauswahl: Christoph Schlingensief

„Der Tod ist nur von außen bekannt, er gestattet keine `hermeneutische' [sic!] Annäherung und keine `teilnehmende Beobachtung' [sic!].“⁵⁸⁹

Im Folgenden wird bewusst auf eine inhaltliche Nacherzählung der einzelnen Arbeiten Schlingensiefs verzichtet, da diese bereits eingehend in jüngster Zeit analysiert wurden.⁵⁹⁰ Aufbauend auf kurzen Werkskizzen wird vielmehr eine Kontextualisierung der solitär wirkenden Arbeiten seines Spätwerks aus verschiedenen Medienbereichen angestrebt. Es wird gezeigt, dass sowohl die Bühnenwerke, Internetblogbeiträge, literarischen Publikationen und Vortragsabende Schlingensiefs ungeachtet ihrer unterschiedlichen Materialität aufs engste miteinander verwoben sind. So gelingt es Schlingensief, mit dieser Vielfalt an genutzten Kommunikationskanälen einen gesamtgesellschaftlichen Querschnitt zu bespielen und diesen mit seinem Anliegen der Sichtbarmachung von Kranken und Sterbenden zu konfrontieren. Vom Theaterraum bis zum Heimcomputer spannt sich dabei seine prophetische Bühne. Mit dieser Bandbreite seiner Informationsoffensive entgrenzt Schlingensief zudem die Kategorien von Kunstereignis und Alltag, von High- und Lowculture sowie die von Exklusivität und Ubiquität.

Im Folgenden wird chronologisch mit dem Bühnenwerk *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) begonnen. Anschließend erfolgt die Betrachtung der Internetaktivitäten Schlingensiefs mit den beiden Weblogs *Geschockte Patienten* (2009) und *Schlingensief blog* (2009). Abschließend wird auf seine Tagebuchpublikation *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein* (2009) und die damit verbundenen Lesereisen eingegangen. Vor dem Hintergrund der enormen Produktivität Schlingensiefs in seinen letzten Lebensjahren nach der Krebsdiagnose muss hier eine starke Eingrenzung der Werkbeispiele erfolgen, weshalb somit aus der Summe seiner späten Bühnenwerke nur eine von fünf Inszenierungen⁵⁹¹, zwei

⁵⁸⁹ Macho, Thomas: Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich, in: Assmann, Jan: Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten, Frankfurt a. M. 2000, S. 91-120, S. 91.

⁵⁹⁰ Siehe dazu insbesondere den Sammelband von Janke/Kovacs 2011 sowie die Dissertation von Zorn 2017.

⁵⁹¹ *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008), *Der Zwischenstand der Dinge* (2008), *Mea Culpa* (2009), *Sterben lernen! – Herr Andersen stirbt in sechzig Minuten* (2009) und *Remdoogo – Via Intolleranza II* (2010).

von vier Internetpräsenzen⁵⁹² sowie nur eine seiner beiden autothematischen Publikationen⁵⁹³ jeweils stellvertretend besprochen werden können.

Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir (2008)

Während Schlingensiefel in früheren Arbeiten bereits das Thema tödlicher Erkrankung anderer behandelt hatte⁵⁹⁴, wendet er sich in dem „Fluxus-Oratorium“ mit dem Titel *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* seiner eigenen Krebserkrankung zu. Das Stück wird am 21. September 2008 im Rahmen der Ruhrtriennale in der Gebläsehalle, einem Industriebau des Landschaftsparks Duisburg-Nord, uraufgeführt. Die baulichen Parameter der Örtlichkeit erlauben den Nachbau eines Kirchenschiffes als Zuschauer_innenbereich sowie eines Altarraumes mit Apsis als Bühne. Dieser Kirchenbau zitiert dabei die Herz-Jesu-Kirche in Oberhausen, den Heimatort Schlingensiefels. Die Zuschauer_innen befinden sich somit wortwörtlich inmitten der Kindheitserinnerungen des Regisseurs. Unterstrichen wird diese Retrospektive durch die großformative Projektion von Filmmaterial aus Schlingensiefels Kindheit. Wie Erinnerungsfetzen überflimmern diese familiären Alltagsmomente, Urlaubsepisoden und Kinderspiele auf drei Leinwänden das Bühnengeschehen, welches um die gegenwärtige Lebenssituation Schlingensiefels herum angelegt ist. Ein Bindeglied zwischen den weit zurückliegenden Aufnahmen aus der Kindheit und dem Bühnengeschehen in situ bilden die Rückblenden beziehungsweise Tonbandeinspielungen Schlingensiefels aus der Zeit unmittelbar nach seiner Diagnose. Diese Aufnahmen, welche ein Jahr später in Textform als *Tagebuch einer Krebserkrankung* erscheinen, vergegenwärtigen eindringlich die von Klinikaufenthalt und Chemotherapie geprägten letzten Monate vor der Uraufführung. Die Einspielungen, in welchen sich Schlingensiefel wahlweise als sinnierend, anklagend und verzweifelt offenbart, werden durch weitere unmittelbar auf der Bühne gelesenen Transkriptionen der Tagebuchaufnahmen ergänzt. So spricht Schlingensiefel schließlich aus zahlreichen Kehlen und seine Gedanken scheinen visuell anderen Menschen ebenfalls zu eigen zu sein. Auffallend ist hierbei die Heterogenität der Vorlesenden, die darüber hinaus wiederum keine phänomenologische Ähnlichkeit zu Schlingensiefel aufweisen. Schlingensiefels Worte gleichen damit

⁵⁹² Schlingenblog 2020 – Geschockte Patienten 2020 – Schlingensiefel 2020 – Jelinek-Schlingensiefel-Blog: Weblog der beiden Kunstschaaffenden Elfriede Jelinek und Christoph Schlingensiefel, seit 2010: <https://jelinekschlingensiefel.wordpress.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁵⁹³ Schlingensiefel 2010. – Laberenz 2014.

⁵⁹⁴ Exemplarisch: *Rosebud* (2001) – *Kunst und Gemüse*, A. Hipler (2004).

vielmehr einem Allgemeingut, einer jedermann'schen Gedankengeburt, die überindividuell ist und somit jedem *Potentiell Sterbenden* innewohnen kann.

Die starke Fokussierung auf Schlingensiefs angekündigte beziehungsweise anstehende Totenmesse für einen „zukünftig Verstorbenen“⁵⁹⁵, wird durch die Genrebezeichnung *Fluxus* wiederholt aufgebrochen. Während auf der Bühne verschiedene (pseudo-)künstlerische Einlagen stattfinden, werden auf den Leinwänden unter anderem filmische Zitate von Schlüsselwerken der künstlerischen Avantgarde eingespielt. Diese Koinzidenz von Bühnengeschehen, Audiomaterial sowie Filmeinblendungen evoziert für die Zuschauer_innen in der Neo-Herz-Jesu-Kirche wiederum selbst ein Fluxus-Ereignis. Hierbei darf neben der sensuellen Überforderung auch auf eine inhaltlich starke Strapazierung des Publikums von Seiten des Regisseurs ausgegangen werden. Denn selbst mit gutem Einblick in Schlingensiefs Œuvre und bestenfalls fundiertem kunsthistorischem Hintergrundwissen ist es für die Rezipient_innen ein Akt der Unmöglichkeit, sämtliche Anspielungen und Zitate innerhalb der Aufführungszeit schlüssig zuordnen zu können.

Während Schlingensief eine seinerseits seine Individualität im Modus des Patienten in den Mund anderer legt und diese somit verblasst, ist seine Singularität im Arrangement des „Fluxus-Oratoriums“ umso präsenter. Denn, so die These, anstelle einzig den spezifischen Menschen Christoph Schlingensief zu inszenieren, beschreibt *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* gleichermaßen auch eine Visualisierung der rhizomatischen Werk- und Arbeitsstruktur der spezifischen neuronalen Assoziationsketten des Regisseurs. Mit anderen Worten bietet dieses Bühnenwerk auf Makroebene das gesamte Panoptikum an Assoziationen, Querverbindungen und Ellipsen, aus denen Schlingensief schöpft, dar. Seine intellektuelle Kunstkammer erfährt dadurch explizite Ausstellung. Das eigene Sterben rangiert vor diesem Hintergrund als eine Begleiterscheinung beziehungsweise als ein in Duisburg ausgeführtes Fallbeispiel für die Darstellung des rhizomatischen Gedankennetzwerks. Schlingensiefs Arbeitsstrategie, die sich aus dem Schöpfen aus seiner Biografie, dem eigenen Œuvre, Kunstgeschichte, Religion, philosophischen Topoi sowie aktuellen Diskursen – mit je einem stark subjektiv gefärbten Selektionsprinzip – zusammensetzt, wird anhand (s)einer Krebserkrankung illustriert. Mit Blick auf die dezidierte Selbstdarstellung Schlingensiefs kann somit eine Akzentverschiebung von der Individualität der Erkrankung und des Sterbens zu der des

⁵⁹⁵ Kirche der Auferstehung. Keine Angst mehr vor dem Fremden in mir. Ausstrahlung des ZDF vom 02.05.2009 (92 min.), 00:50.52 min. (In Anlehnung an die Uraufführung im Folgenden zitiert als „Eine Kirche der Angst 2008“.)

Regisseurs konstatiert werden. Kurz gesagt, bildet hier ein einzigartiges Kompendium eine allerweltliche Tatsache ab.

Dieser Eindruck des personalen Zurücktretens Schlingensiefs zeigt sich zunächst in dem beschriebenen Vorlesen seiner Tagebucheintragungen durch eine heterogene Gruppe an Lesenden. Als ein weiteres Artefakt, welches neben dem polyphon angeeigneten Tagebuch auf eine gewisse Ubiquität beziehungsweise eine konkrete *Austauschbarkeit* hinweist, ist die prominent platzierte Monstranz zu nennen. Diese, welche bereits auf dem Theaterprogramm obenauf gedruckt ist, wird während der Messfeier zudem auf der zentralen Leinwand über dem Altar projiziert. Anstelle der konsekrierten Hostie zeigt der verglaste Fensterbereich ein Röntgenbild Schlingensiefs einflügeliger Lunge, welche durch die extreme Vergrößerung via Projektor sämtliche Zuschauer_innen visuell erreicht. Doch dieser bloße Akt der Ersetzung – ungeachtet der kunst- und privatreligiösen Hintergründe⁵⁹⁶ – ist reziprok: Der Öffnungsmechanismus des Schaugeräts kann jederzeit wieder geöffnet und ein anderer Inhalt *de-monz*-triert werden.

Diese indirekten Nivellierungselemente werden daraufhin, im Rahmen der Totenrede, offenkundig. So wendet sich der Zelebrant der Totenmesse folgendermaßen an die Trauergemeinde: „Ein Mensch wie wir. Wie du, wie ich, wie alle und damit auch besonders. Er war der, der er war. Mehr nicht, aber immerhin, wer kann das schon von sich sagen.“⁵⁹⁷ (Abb. 20) Eine Bestätigung des Gesagten findet auch durch Schlingensief persönlich statt, welcher kurz darauf während der Eucharistiefeier (in der Rolle) als er selbst auftritt. Im Rahmen des von ihm vollzogenen Transsubstantiationsritus appelliert er sowohl an die theatrale Gemeinde als auch insbesondere an das Publikum: „... beschließt ihr doch meine Grenzen, ja wer will das schon. Ich nicht, du nicht, wir alle vielleicht nicht. [...] Nehmet und trinket euer eigenes Blut. Vor und nach der Diagnose. Bleibt autonom, bleibt bei euch. Lasst euch nichts erzählen, sondern glaubt an eine Zukunft, die ihr bestimmen werdet – und niemand anderer.“⁵⁹⁸ (Abb. 21) An dieser Stelle fallen in aller Deutlichkeit Bühnengeschehen und Alltagsrealität beziehungsweise Kunst und Leben in eins. Seine Worte richten sich dramaturgisch an die Schauspieler_innen, gleichzeitig jedoch auch an diese als Privatmenschen, an die Theaterbesucher_innen und – durch die Filmaufzeichnung der Inszenierung – an die späteren Fernsehzuschauer_innen und Mediathekennutzer_innen. In dieser seiner

⁵⁹⁶ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann auf den Komplex der Religion in Schlingensiefs Arbeit nicht näher eingegangen werden. Fundiert hierzu: Knapp 2015.

⁵⁹⁷ Eine Kirche der Angst 2008: 00:51:00 min.

⁵⁹⁸ Eine Kirche der Angst 2008: 01:17:57 min.

Ansprache macht Schlingensiefel auf eindringliche Art und Weise deutlich, dass sein Schicksal *eines* von potenziell *vielen* gleich verlaufenden ist.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass es sich bei dem „Fluxus-Oratorium“ *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* um einen Sonderfall handelt. Während motivisch der Inszenierung der Werkstoff eines privaten Schicksals, konkret der der eigenen tödlichen Erkrankung, zu Grunde liegt, wird dieses jedoch nicht selbstzentrisch umgesetzt. Regelrecht selbst-dezentrisch predigt Schlingensiefel sein Anliegen vom Bühnenaltar hinab. Mit exemplarischem Blick auf die Inszenierungspraxis August Strindbergs, der „sein Intimstes entblößt und die Privatsphäre anderer verletzt [hat und] [...] öffentlichkeitswirksam bis zum Äußerten [agierte]“⁵⁹⁹, findet bei Schlingensiefel zwar auch Strindbergs Strategie der „Selbstinszenierung als ästhetische Praxis“⁶⁰⁰ statt. Strindbergs stellvertretende *alter egos* auf der Bühne, die Reprisen des eigenen Œuvres, die mythologischen Zitate und (privat-)religiösen Motive verweisen jedoch „auf mehr oder weniger deutliche Weise auf seine konkrete Situierung im kulturellen Umfeld“⁶⁰¹ sowie auf Umstände seines Privatlebens. Schlingensiefel, der die genannten Strategien ebenfalls verwendet, zielt in seiner Inszenierung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* primär auf eine kollektive Sichtbarmachung von Marginalisierten und insbesondere Kranken und Sterbenden ab. Die Selbstinszenierung erscheint angesichts dessen eher ein (wohlgeleitener) Nebeneffekt zu sein.

Geschockte Patienten (2009) und Schlingenblog (2009)

Die hier zu betrachtenden Internetaktivitäten Schlingensiefels beschreiben zwei verschiedene Arten an Onlineformaten. Der Weblog *Geschockte Patienten* (2009) bietet eine Plattform der Interaktion, auf der insbesondere von Krebs Betroffene zur Selbstmitteilung und dem Austausch untereinander angehalten werden. Bei der zweiten hier zu betrachtende Onlineinstitution handelt es sich um den *Schlingenblog* (2009), welcher als persönlicher Weblog Schlingensiefels zu bezeichnen ist. Hierbei handelt es sich nicht um eine Informationsseite beziehungsweise ausgewiesene Künstlerhomepage, sondern um die Mitteilungsseite tages-

⁵⁹⁹ Schaper, Rüdiger: Spektakel. Die Geschichte des Theaters von Schlingensiefel bis Aischylos, München 2014, S. 99-100.

⁶⁰⁰ Hoff, Karin: Strindbergs Inszenierung des Selbst als ästhetische Praxis, in: Laferl, Christoph F./Tippner, Anja (Hg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert, Bielefeld 2014, S. 37-55, S. 45.

⁶⁰¹ Hoff 2014: S. 45-46.

aktueller Gedankengänge und Befindlichkeiten, welche sich gleichermaßen aus den sich damit entgrenzenden Bereichen von Leben und Arbeit speisen.

Geschockte Patienten (2009)

Der Untertitel des Blogs *Geschockte Patienten* bildet das Telos der Webseite, nämlich „Wege zur Autonomie“⁶⁰² zu finden. Hierfür bietet die Seite drei Rubriken, welche in ihrer Gesamtheit zur emotionalen Stärkung Betroffener beitragen sollen. Im ersten Segment hat der_die Betroffene, die Möglichkeit „sichtbar“ zu werden, indem er_sie ein Profil von sich erstellt und dieses in der Datenbank der Seite hochlädt. Mit dem Appell:

„Berichten Sie über sich, wenn Sie wollen!

Stehen Sie zu ihrer Krankheit - Schluss mit der Geheimniskrämerei!

*Die Krankheit will über Sie bestimmen. Sie sind aber auch noch da! Zeigen Sie es!“*⁶⁰³

wird der_die User_in zudem motiviert, nicht nur die markierten Pflichtfelder des dort befindlichen Steckbriefes auszufüllen, sondern in den zahlreichen Freitextfeldern Persönliches zu berichten. Somit wird er_sie angehalten, dezidiert als Persönlichkeit hinter der Diagnose hervorzutreten und als Individuum in der Liste der Angemeldeten zu erscheinen. Durch die Registrierung steht dem_der Benutzer_in in der zweiten Rubrik das Diskussionsforum der *Geschockten Patienten* offen. Gemäß dem Motto der Seite, dass dies „[e]in Ort für Patienten – für Ihre Angst- und Glücksmomente“⁶⁰⁴ sei, wird auch hier wieder an das Mitteilungsbedürfnis des_der Betroffenen appelliert. Die dritte Kommunikationskomponente der Seite findet sich unter dem Reiter „Dr. Schlingensief“. In diesem Segment befindet sich ein von Schlingensief geführter Blog, der speziell seinen je eigenen Gesundheitszustand sowie Krankheitsverlauf dokumentiert. Über die jedem Eintrag beigefügte Kommentarfunktion haben sowohl registrierte wie auch anonyme Internetnutzer_innen die Möglichkeit, das Gelesene mit eigenen Ansichten anzureichern.

Mit Blick auf die Aktualität des Weblogs *Geschockte Patienten* ist zu konstatieren, dass sowohl das Forum als auch der Krankheitsblog „Dr. Schlingensiefs“ gegenwärtig nicht genutzt

⁶⁰² Geschockte Patienten 2020

⁶⁰³ Geschockte Patienten 2020: <http://geschockte-patienten.org/anmeldung.php> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁶⁰⁴ Geschockte Patienten 2020: <http://www.geschockte-patienten.org/forum/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

werden. Die letzten Diskussionsbeiträge stammen aus dem Jahr 2013, während der „jüngste“ inhaltliche Kommentar des Blogs auf das Jahr 2015 datiert ist. Die einzelnen Interaktionsräume stehen potenziellen Neuangemeldeten nach wie vor offen, genauso wie sämtliche Kommentarfunktionen noch aktiv sind. Allerdings scheint mit dem Tod „Dr. Schlingensiefs“ die Kommunikation – zumindest die online einsehbare – allmählich verebbt zu sein. Entgegen des *Schlingenblogs* handelt es sich bei dem Blog *Geschockte Patienten* jedoch nicht um ein abgeschlossenes Werk, da eine theoretische Fortführung durch Reaktivierung beziehungsweise Neuansmeldung stets möglich ist.

Schlingenblog (2009)

Im Gegensatz zur Interaktionsseite *Geschockte Patienten* kann dem *Schlingenblog* dezidiert Werkcharakter zugeschrieben werden, da es sich bei diesem Blog um „das fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernder Form vorliegt“⁶⁰⁵ handelt. Dieses ist ferner „dem Zugriff des Produzenten ebenso enthoben [...] wie dem Verbrauch durch den Rezipienten“⁶⁰⁶. Mit dem Tod Schlingensiefs besteht nicht mehr die Möglichkeit einer Fortschreibung des erst im November 2009 begonnenen Blogs im Sinne der Mitteilung seiner Gedankenwelt. „Das Blog ist gewissermaßen mortifiziert“⁶⁰⁷ und das „Zusammenfallen von Erleben, Schreiben und Lesen, das prägend für das unabgeschlossene Blog war, ist aufgekündigt, Lebenszeit und erzählte Zeit sind nicht mehr deckungsgleich.“⁶⁰⁸ Jegliche Aktivität ist demnach nunmehr ausgeschlossen.

Allerdings hatten die Leser_innen bereits noch zu Lebzeiten Schlingensiefs bezüglich seiner Seite keinen Einfluss auf die Gestalt sowie den Gehalt der Webseite.⁶⁰⁹ Die Funktion der

⁶⁰⁵ Thomé, Horst: Werk, in: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin 2003, S. 832–834, S. 832.

⁶⁰⁶ Thomé 2003: S. 832.

⁶⁰⁷ Michelbach, Elisabeth: „Dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken.“ Wolfgang Herrndorfs Blog und Buch Arbeit und Struktur zwischen digitalem Gebrauchstext und literarischem Werk, in: Kreknin, Innokentij/Marquardt, Chantal (Hg.): Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit. Sonderausgabe # 1: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie, Bd. 2 (2016), S. 107–129, S. 110.

⁶⁰⁸ Michelbach 2016: S. 127.

⁶⁰⁹ Einzig durch technische Neuerungen können fallweise Links oder Videos nicht weiter nachverfolgt werden. Dies ist jedoch nicht als eine aktive Bearbeitung mit dem Wunsch nach Umgestaltung Außenstehender zu verstehen, weshalb an dieser Stelle von einer Nichteinflussnahme der Rezipient_innen gesprochen werden kann.

Meinungsäußerung, welche im Krankheitsblog auf *Geschockte Patienten* wahrgenommen werden kann, ist auf *Schlingenblog* von Anfang an deaktiviert. Entgegen einer Interaktion beziehungsweise zumindest der passiven Kenntnisnahme von Rückmeldungen seitens Schlingensiefs,⁶¹⁰ wird hier eine monologische Narration forciert. Anders als in seiner Autorfunktion als „Dr. Schlingensief“ sind seine Posts auf diesem Blog nicht einem spezifischem inhaltlichen Oberthema verschrieben. Wie Lore Knapp treffend resümiert, ist „Schlingensiefs Weblog [...] zugleich Sekundärtext zur künstlerischen Arbeit, Auseinandersetzung mit der Kritik, Krebstagebuch, Kommentar zum Zeitgeschehen, Notizbuch philosophischer Gedanken, Probenbericht sowie Publikationsort für einen Stücktext und für Kurzfilme.“⁶¹¹ Aufgrund der Heterogenität der einzelnen Einträge kann *Schlingenblog* somit weniger als kohärente Narration, sondern eher als „fragmentarisches Archiv einzelner Geschichten, die jeweils eine eigene narrative Struktur haben“⁶¹² beziehungsweise als „Logbuch seines Kunstschaffens“⁶¹³ beschrieben werden. Ähnlich einem Kaleidoskop vollziehen sich hier stets unterschiedliche Fokussetzungen und Zuspitzungen sowie mediale Akzentuierungen.⁶¹⁴ Inhaltlich wird dabei insbesondere die Separation der Sphären von Leben und Arbeit beziehungsweise Kunst aufgehoben und Schlingensief erscheint auch in diesem Medienformat als lebenskünstlerisches Selbst.

Ungeachtet der inhaltlichen Dramaturgie ist es hinsichtlich der formalen Textgestaltung auffallend, dass Schlingensief konsequent auf Kleinschreibung sowie auf eine Überfülle an Interpunktionszeichen zurückgreift. Darüber hinaus entspricht das Geschriebene bisweilen nicht den Orthografieregeln beziehungsweise werden Tippfehler nicht korrigiert. Mit Blick auf die Sprache kann resümiert werden, dass es sich mehrheitlich um gesprochene Alltagssprache handelt, welche partiell durch Onomatopoetika ergänzt wird. Im Bewusstsein, dass sich das *blogging* in enger Anlehnung an die echte Lebenszeit des Autors vollzieht, suggeriert diese Sprachwahl eine unmittelbare Nähe zu Schlingensief.

Mit Blick auf weitere Gestaltungsmerkmale der Publikationsform des Weblogs lässt sich festhalten, dass *Schlingenblog* – abgesehen von der deaktivierten, jedoch fakultativen,

⁶¹⁰ Auch auf *Geschockte Patienten* entfalten sich die Kommentarspalten lediglich als Kommunikationsräume unter Nutzer_innen. Schlingensief selbst setzt sich dort nicht mit diesen Rückmeldungen in Form von eigenen Antworten auseinander. Davon dass Schlingensief die dortigen Kommentare zur Kenntnis nahm, kann jedoch ausgegangen werden.

⁶¹¹ Knapp, Lore: Christoph Schlingensiefs Blog: Multimediale Autofiktion im Künstlerblog, in: Nünning, Ansgar u.a. (Hg.): Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen, Trier 2012, S. 117-132, S. 117.

⁶¹² Schoene, Janneke: Christoph Schlingensiefs analoge und digitale Selbst-Entwürfe: Das *Tagebuch einer Krebserkrankung* und der *Schlingenblog*, in: Kreknin/Marquardt 2016, S. 130-143, S. 138.

⁶¹³ Knapp 2012: S. 117.

⁶¹⁴ Zur Intermedialität des Schlingenblogs, siehe: Schoene 2016.

Kommentarfunktion – exakt den Kriterien der Gattung entspricht. So beschreibt *Schlingenblog* „a collection of posts (each with its own permalink), appearing in reversed chronological order, time-stamped, and archived. Posts can be texts, images, audio, and video. They may feature links to other blogs and sites on the internet. They may offer visitors the opportunity to comment“.⁶¹⁵ Verglichen mit der Seite *Geschockte Patienten* ist die Navigationsstruktur des *Schlingenblogs* deutlich simplifizierter, da keine Vertiefungsseiten über die *startpage* hinaus vorhanden sind. Neben der Option sich durch *scrolling* nach unten fortlaufend durch die Einträge zu lesen, können auch über die *sidebar* die neuesten Einträge gezielt auch einzeln angesteuert werden. Ferner kann sich der_die User_in durch das seitlich gelistete Archiv auf die Lektüre einzelner Monate konzentrieren. Eine Verschlagwortung nach inhaltlichen Kategorien existiert jedoch nicht, sämtliche Einträge entsprechen dem Genre „Uncategorized“⁶¹⁶.

Schließlich nicht zu einer Zwischenrede oder eines Kommentars imstande, erfährt der_die Leser_in augenscheinlich ungefiltert die gesamte Bandbreite der Gedankenwelt Schlingensiefs. Während sich die persönliche Blogrubrik auf *Geschockte Patienten* vornehmlich an von Krebs Betroffene richtet, spricht *Schlingenblog* gleichermaßen gesunde wie erkrankte Kunstinteressierte, andere Kunstschaffende, Fans und Kritiker_innen an. Allerdings erfahren diese nicht eine Gleichstellung als Interaktionspartner_innen, sondern verbleiben in der hierarchisch untergeordneten Rolle des passiven beziehungsweise hier im Blogkontext insbesondere mundtoten Konsumenten. Diesem wird vor dem Hintergrund der beschriebenen Unmittelbarkeit und des scheinbaren Bloggens in Echtzeit – angesichts der orthografischen Flüchtigkeitsfehler – vielmehr das Gefühl einer intimen Privataudienz bei Schlingensief suggeriert. Das einzige *tool* der Autonomie besteht in der Möglichkeit der selektiven Lektüre des_der Users_Userin, indem diese_r sich die Freiheit nehmen kann, in der Fülle der präsentierten Schlingensief'schen Facetten „die Geschichte einer Krankheit, eines Künstlerlebens oder die Auseinandersetzung mit der Feuilleton-Kritik zu verfolgen. Der Leser bestimmt die narrative Struktur des Blogs mit. Er steuert die Narration, indem er seinem Interesse folgt.“⁶¹⁷

Doch auch Schlingensief ist in seiner scheinbaren Autonomie als alleiniger Autor und Inszenator seines Selbst auf *Schlingenblog* letztendlich unfrei. Durch das hier besonders

⁶¹⁵ Dean, Jodi: *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge/Malden (MA) 2010, S. 43. – Zur weiteren Vertiefung siehe ebenfalls: Puschmann, Cornelius: *The corporate blog as an emerging genre of computer-mediated communication: features, constraints, discourse situation*, Göttingen 2010.

⁶¹⁶ *Schlingenblog* 2020

⁶¹⁷ Knapp 2012: S. 120.

signifikante Streben nach „Deutungshoheit – sowohl über sein Werk als auch über sein Sterben“⁶¹⁸ begibt sich Schlingensief in eine Spirale permanenter Selbst-Kontrolle. Dieses konstante Ringen um eine utopische „korrekte“ Sichtweise seiner selbst lenkt seinen Freiheitdrang schließlich in just entgegengesetzte Bahnen.

So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein! (2009)

Bei der Lektüre der Tagebuch-Aufzeichnungen wird der _die Leser_in nicht mit *Aufgeschrieben* Schlingensiefs, sondern mit Tonbandaufnahmen vom 15. Januar 2008 bis zum 27. Dezember selbigen Jahres konfrontiert. In dieser Zeitspanne setzt sich Schlingensief intensiv mit seiner Krebsdiagnose sowie der anschließenden Chemotherapie auseinander. Diese mündlichen, einst spontanen Monologe erfahren für ihre buchförmige Kommensurabilität mehrere Überarbeitungsvorgänge. Dabei steht die Unmittelbarkeit der Aussagen, welche die spätere Textfassung durchaus noch vermittelt, im Verdacht, an Authentizität verloren zu haben. Auch vor dem Hintergrund der Veröffentlichung ist unklar, inwieweit Schlingensiefs Statements für eine öffentliche Rezipient_innenschaft modifiziert beziehungsweise ausgewählt und möglicherweise zensiert wurden.

Der lebensbejahende Ausruf im Titel lässt schon im Vorfeld Schlingensiefs persönliche Positionierung erahnen. Er selbst beschreibt *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein!* als „Kampfschrift [...] für die Autonomie des Kranken und gegen die Sprachlosigkeit des Sterbens“⁶¹⁹. Dabei soll das Buch, welches für ihn selbst eine Strategie zur Verarbeitung seiner Erkrankung darstellt,⁶²⁰ letztlich nicht (s)einen singulären Leidensweg porträtieren, sondern anschlussfähig für andere Betroffene und Angehörige sein. „Denn“, so Schlingensief weiter in seinem Vorwort, „es geht hier nicht um ein besonderes Schicksal, sondern um eines unter Millionen.“⁶²¹ Ähnlich wie in seinen Internetaktivitäten, ist es ihm ein Anliegen, neben der persönlichen Auseinandersetzung, auch hier, sich selbst als Werkstoff für die Adressierung anderer zu verwenden. Anders als bei seinen Blogs, handelt es sich zum Zeitpunkt der Publikation um ein bereits zu Lebzeiten abgeschlossenes Werk, welches keine

⁶¹⁸ Bächle, Thomas: „Angst davor, nicht im eigenen Bild sterben zu dürfen“ – Zu den Technologien des sterbenden Selbst und der Objektivierung des Todes am Beispiel von Christoph Schlingensief, in: Hoffstadt, Christian u.a. (Hg.): *Der Tod in Kultur und Medizin*, Bochum/Freiburg 2014, S. 373-402, S. 373.

⁶¹⁹ Schlingensief 2010: S. 9.

⁶²⁰ Schlingensief 2010: S. 9.

⁶²¹ Schlingensief 2010: S. 9.

fortlaufende Narration verspricht. Der_die Rezipient_in liest das Buch in dem Bewusstsein, dass es sich um eine durchlaufene Lebensphase und nicht um die Lektüre tagesaktueller Befindlichkeiten handelt. Ferner legt das Medium Buch eher eine wiederholte Lektüre beziehungsweise Nachlese nahe, während der Blog stattdessen den Konsum des Immerneuen forciert. Schlingensiefs Gedanken wirken durch die Buchförmigkeit ausgereifter, überlegter und entschleunigter, da sie nicht auf den Aktualisierungsbedarf eines Onlineblogs angewiesen sind.

Trotz der beschriebenen Distanz des Buches gegenüber dem Weblog können Schlingensiefs autobiografische Aufzeichnungen aus *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein!* für den_die Leser_in dennoch unmittelbar erfahrbar werden. Hierfür wählt Schlingensief zwei verschiedene Präsentationsformate, in welchen das Tagebuch die Blogbeiträge an Nahbarkeit übertrifft. So verwendet Schlingensief zunächst die Texte in ihrer Tonbandversion in verschiedenen Inszenierungen seines Spätwerks. Insbesondere in dem Stück *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist der Regisseur durch die bloße Einspielung seiner Stimme von greifbarer, beziehungsweise ergreifender Präsenz.⁶²² Das zweite Format, in welchem *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein!* plastisch wird, sind die Lesereisen, welche Schlingensief als Autor im Herbst 2009 unternimmt. Dabei wird zwar weniger der konkrete Buchinhalt rezitiert,⁶²³ vielmehr erfahren seine Tagebuchaufzeichnungen erzählerische Aufwertung und epische Ausweitung.⁶²⁴ Das Druckwerk wird für Schlingensief zum Anlass, wieder in seinen Ausgangsmodus der Narration beziehungsweise des Monologs zurückzukehren. Gerade diese perzipierbare Ursprünglichkeit, das Entstehen der Geschichte vor Ort, lässt das Gefühl eines Gemeinschaftserlebnisses, gar einer Gemeinschaftsnarration entstehen, die für jedes Publikum der Lesungen eine je spezifische ist. So kann mittels der Performance *vor* und der sich entwickelnden Interaktion *mit* dem Publikum ein temporärer Raum kollektiver Identität geschaffen werden. Gemäß der Definition nach Werner Rammert wird besagte kollektive Identität „weder nur durch feste Zugehörigkeiten zu primordialen Banden der Verwandtschaft, der Ethnie oder Rasse noch durch eine freie Konstruktion fikti-

⁶²² Exemplarisch: *Eine Kirche der Angst* 2008: 00:02:47 – 00:09:14 – 00:22:09.

⁶²³ Siehe dazu: Christoph Schlingensief. *Vom Lungenkrebs schwer gezeichnet*, auf: *Augsburger Allgemeine*, pub. 06.10.2009: <https://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Vom-Lungenkrebs-schwer-gezeichnet-id6609506.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020]. – sowie Labrenz 2014, S. 12: „Diese Abende waren keine Lesungen im eigentlichen Sinn. Statt vorzulesen erzählte Christoph von sich und seinen Arbeiten und entwarf dabei über Umwege und Abkürzungen ein Panoptikum seines Lebens.“

⁶²⁴ „Er erzählte von Kindheit und Kinomanie, von Kunst in Berlin und Containern in Wien, schlug Bögen vom Wohnzimmer seiner Eltern zum Bayreuther Festspielhaus, von der Faszination für Kamertechnik zur Vorliebe für die Drehbühne, von ersten Filmversuchen in Oberhausen zum Operndorf in Burkina Faso – ein unerschöpfliches Geflecht aus Lebenslinien und Querverstrebungen, Zufällen und logischen Konsequenzen, Pragmatismus und Obsession.“ Labrenz 2014, S. 12-13.

ver Bindungen zwischen Mitgliedern einer Gesellschaftsgruppe gestiftet.⁶²⁵ Diese kurzzeitige beziehungsweise abendlange Neogemeinschaft, für dessen Entstehung das Tagebuch den Auslöser bildet, setzt Schlingensiefs theoretisch formuliertes Anliegen in die Praxis um: Gegenseitige Sichtbarkeit, Interaktion und Solidarität mit Erkrankten, Sterbenden und ihren Angehörigen. Analog zu seinem nomadischen Kunstzug (siehe II.2.2), zieht Schlingensief im Rahmen seiner Buchvorstellung wie ein Wanderprediger aus, um Menschen, Kunstgattungen und Weltanschauungen zusammenzubringen und neu zu codieren.

Mit Blick auf die Publikation der Tagebuchaufzeichnungen sei zusammenfassend konstatiert, dass das Buch in seiner Gänze ein reflektierend überarbeitetes beziehungsweise ausgereiftes Selbstspiegelungsmedium Schlingensiefs darstellt. Während die Authentizität der Aussagen buchinhärent nicht an diejenige der Weblogs heranreicht, fungiert *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein!* als Eintrittskarte beziehungsweise als Anlass, sich mit Schlingensiefs leibhaftiger Präsenz auseinanderzusetzen. Sowohl die Theater- als auch die Lesungsabende rezipieren das Tagebuch auf „hautnahe“ Art und Weise, ohne die physische Barriere des Interfaces *vor Augen* zu haben.

c) Autonomie und Bildkontrolle

*„Wie Menschen sterben, bleibt im Gedächtnis derer, die weiterleben.“ [sic!] Der letzte Augenblick, die letzten Tage, Wochen und Monate sind den Menschen wichtig, weil sie ganz entscheidend jenes Bild prägen, welches man als Person hinterlässt.*⁶²⁶

Wie im Vorausgegangenen gezeigt wurde, ist Schlingensief bestrebt, möglichst viele Menschen – Kranke, Sterbende ebenso wie Gesunde – zu erreichen. Für sein Anliegen der Sichtbarmachung von Leiden und Sterben nutzt er zahlreiche Verbreitungskanäle, um seine Adressat_innen innerhalb ihrer (Alltags-)Routinen anzusprechen. So wendet er sich an Theaterbesucher_innen, Online- wie Printleser_innen, Fernsehzuschauer_innen und Radiohörer_innen. Schlingensief verpackt seine Botschaft rezipient_innengerecht und liefert so ein niedrigschwelliges Angebot zur Partizipation an seiner Diskurswende in die jeweiligen Kom-

⁶²⁵ Rammert, Werner: Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: Thema und Beiträge, in: Rammert, Werner u.a. (Hg.): Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen. Ethnologische, soziologische und historische Studien, Leipzig 2001, S. 9-19, S. 11.

⁶²⁶ Jox 2011: S. 47 (Jox zitiert dort ferner Cicely Saunders, die als Begründerin der modernen Hospizbewegung und Palliativmedizin erachtet wird).

fortzonen seiner Adressat_innen. Diese Aufmerksamkeitslenkung erfolgt dabei regelrecht invasiv. Einerseits erreicht sie mühelos die Rezipient_innen in ihren gewohnten Verrichtungen (eben Theaterbesuch, Fernsehen, Radio, Internet). Ferner sind Schlingensiefs Botschaften, welche überdies zum *spreading* auffordern, vielfach kostenlos konsumierbar, ähnlich eines analogen Flyers. Schließlich sind diese Beiträge, sowohl die Weblogeinträge wie auch die Fernseh- und Radiointerviews, im Internet dauerhaft abrufbar. Somit ergibt sich für Schlingensief nicht nur eine mediale Ubiquität *in* der Zeit sondern auch eine umfassende Präsenz *durch* die Zeit.

Schlingensiefs Spätwerk, ein Konglomerat aus Lebenshilfe, Kunst, Sozialpolitik und Ethik, bleibt trotz seiner über-selbstlichen Position als Prophet in *Eigenregie* mit seiner Ansprache an sämtliche *Potentiell Sterbende*: auto(r)zentrisch. In scheinbarer Unkenntnis der vorausgegangenen und bestehenden Aktivitäten zur gesellschaftlichen Rückverankerung des Sterbens und des Todes (siehe II.2.1) beruft er sich selbst dazu, seine eigenen Bilder und Assoziationen den von ihm subjektiv empfundenen Missständen entgegenzustellen. Er pocht auf Autonomie, indem er sich nicht gemäß des spätmodernen Konsenses der Verdrängung von Schwäche und Sterben zurückzieht. Vielmehr verschafft er sich Zutritt zum Zentrum der Aufmerksamkeit und *zeigt* gemäß seiner adaptierten Forderung *seine Wunde*. Dabei ruft er zwar zur Partizipation sämtlicher Leidenden auf, stilisiert sich jedoch als übergeordneten „Leidensbeauftragten“⁶²⁷. Analog zu den Arbeiten seines Frühwerks wirkt er damit nach wie vor auf werkbezogener Ebene als homoloker Initiator, Strippenzieher, Organisator und Regisseur seines inneren Homunkulus im Modus der nomadischen Kunst (siehe II.2.2) – formal zwischen den Gattungen sowie inhaltlich zwischen Avantgarde und Spätmoderne oszillierend.

Wie im avantgardistisch entgrenzten Arbeiten beziehungsweise Kunstschaffen und Leben, so auch im Sterben, strebt Schlingensief nach Selbstbestimmung und Autonomie. Er diagnostiziert, er prangert an, er autorisiert sich zum Fürsprecher aller. Sein Autonomiebegriff ist in dieser Hinsicht eng mit dem der Kontrolle des Geschehens verzahnt. So unterbricht er beispielsweise mehrfach als „Überraschungsgast“ seine späten autobiotheatralen Inszenierungen, indem er ungeachtet seiner *alter egos* wie Joachim Meyerhoff oder Stefan Kolosko, als er Selbst das Geschehen und scheinbar das Schicksal des Stückverlaufes an sich bindet.

⁶²⁷ Siehe dazu: „Und was ist jetzt mit Gott?“ Christoph Schlingensief über den Krebs, die Kunst und seine Liebe zum Ruhrgebiet. Ein Gespräch mit Rüdiger Schaper, in: Der Tagesspiegel, erschienen am 09.09.2008, auf: Schlingensief 2020, pub. 10.09.2008: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=281> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

In Anschluss an Thomas Bächle liegt an dieser Stelle ebenfalls die Ansicht vor, dass es Schlingensief dabei „nicht in erster Linie um Selbstdarstellung [geht], wie ihm oft vorgeworfen wurde, sondern vielmehr um Deutungshoheit – sowohl über sein Werk als auch über sein Sterben.“⁶²⁸ Bächle, welcher das „sterbende Selbst“ als Identitätskategorie⁶²⁹ einführt, sieht in Schlingensiefs späteren Aktivitäten keine Selbstverherrlichung, sondern vielmehr „narrative Ermächtigungsstrategien“⁶³⁰. Diese Beobachtung geht auch einher mit der werkbezogenen und der personenbezogenen Homologie (siehe II.2.2). Während Schlingensief in letzterer eine radikale Dezentrierung seines Selbst vollzieht, fokussiert er in seinem realweltlichen Schaffen eine diametral starke Rezentrierung auf sein innerweltliches Wirken als *autós* und Autor. So überlagern sich in Schlingensief als „sterbendes Selbst“ einerseits die Kontrolle der unmittelbaren Umgebung sowie die seiner selbst und der damit verbundenen Bilder. Andererseits wächst die Bereitschaft, sich von sich selbst zu distanzieren und gesamtgesellschaftlich und insbesondere nachweltlich zu wirken beziehungsweise sich durch die Gründung des *Operndorfes Afrika* (siehe II.2.5) posthum auszuwirken.

Mit dem Fokus auf Schlingensiefs Krankheitsverlauf trifft auch die Beobachtung von Janneke Schoene zu, die sich intensiv mit dem Verhältnis von „Subjekt und Sterben. Autonomie [...] und ihr Verlust“ im Spätwerk Schlingensiefs⁶³¹ auseinandersetzt: „Zwar wird bei Schlingensief die Krebserkrankung durchaus als Konfrontation mit dem ‚Fremden‘ [sic!] inszeniert, aber gerade ausgelöst durch die Konfrontation mit dem ‚Anderen‘ [sic!], dem ‚Fremden‘ [sic!] findet eine Auseinandersetzung mit dem Eigenen, dem eigenen Schaffen und dem eigenen Ich statt. Das Leiden wird nicht als körperlicher Aspekt verhandelt, sondern als drohender Ich-Verlust, als das Entgleiten von Raum und Zeit.“⁶³² Gegen diesen Kontrollverlust stemmt sich Schlingensief mit seinen Aktivitäten zur Autonomiewahrung und der damit verbundenen „Kontrolle der Bilder des Todes und des Sterbens und [...] der Ordnung von Leben und Werk“.⁶³³ Insbesondere in seinen Blogbeiträgen finden durch die Selbstnarration eine Ermächtigung und Deutungshoheit über sein Leben, Arbeiten und Sterben statt. Gleichzeitig erhält die intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod bei Schlingensief den Charakter einer Externalisierung seines Sterbens, um die Angst vor „diesem Einbruch

⁶²⁸ Bächle 2014: S. 373.

⁶²⁹ Bächle 2014: S. 380.

⁶³⁰ Bächle 2014: S. 380.

⁶³¹ Schoene, Janneke: Subjekt und Sterben. Autonomie als ästhetische Kategorie in MEA CULPA. EINE READYMADEOPER von Christoph Schlingensief – und ihr Verlust, in: Engels, Markus/Löser, Kai/Nover, Immanuel (Hg.): *Schlusspunkte. Poetiken des Endes*, Würzburg 2017, S. 149-167.

⁶³² Schoene 2017: S. 164.

⁶³³ Bächle 2014: S. 384.

des Realen“⁶³⁴ ausblenden zu können. In anderen Worten, je näher Schlingensief sich mit der nahenden eigenen Endlichkeit befasst, desto projektförmiger und distanzierter behandelt er das Bevorstehende, gleichsam eines ökonomischen *outsourcing*-Prozesses: „Durch die Überantwortung des Sterbens an einen anderen Agenten – einen Schauspieler, ein Kunstwerk – erlangt er eine passive Relation zum eigenen Sterben. Als Regisseur des ästhetischen Produkts kehren die Kontrolle und die Autonomie zurück.“⁶³⁵

Wie die Emotionen der *persona* auf der Bühne, so fungieren auch die extern media-lisierten Gedanken der Blog- und Tagebuchaufzeichnungen als kreative Entleerung. Während in der Literatur hierbei verschiedentlich an das Konzept der Interpassivität nach Slavoj Žižek⁶³⁶ und Robert Pfaller⁶³⁷ angeknüpft wird, soll diese Argumentation hier nicht weiterverfolgt werden, da die inhaltlichen Divergenzen dieses Konzepts zu Schlingensiefs Agieren stark überwiegen.⁶³⁸ An diesem Punkt wird stattdessen auf die Ausführungen von Elisabeth Kübler-Ross zurückgegriffen, welche fünf Phasen des Sterbens beschreibt: Nichtwahrhabenwollen – Zorn – Verhandeln – Depression – Zustimmung.⁶³⁹ Im vorliegenden Zusammenhang sei demnach die Phase des „Nichtwahrhabenwollens“ herangezogen. So sei abschließend mit Bächle gesprochen: „Ein inszeniertes Sterben ist keines mehr, das selbst erlebt wird.“⁶⁴⁰

Zusammenfassend sei konstatiert, dass angesichts der inhärenten physischen Eskalation durch die wuchernden Metastasen, Schlingensief in seiner Identitätsfacette als „sterbendes Selbst“ umso mehr nach Kontrolle und letztlich Autonomie im Außen strebt. So verfolgt er neben seinem Impetus der Sichtbarmachung von Krankheit und Tod sämtlicher *Potentiell*

⁶³⁴ Schlingensief 2010: S. 75.

⁶³⁵ Bächle 2014: S. 395.

⁶³⁶ Žižek, Slavoj: Die Substitution zwischen Interaktivität und Interpassivität, in: Pfaller, Robert (Hg.): Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen, Wien 2000, S. 13-32. – Žižek, Slavoj: Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991.

⁶³⁷ Pfaller, Robert: Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuß und die Abwesenheit. Elemente einer Ästhetik der Interpassivität, in: Pfaller 2000a, S. 49-84. – Pfaller, Robert: Ästhetik der Interpassivität, Hamburg 2008.

⁶³⁸ Eine ausführliche Analyse würde den Rahmen des thematischen Zuschnitts dieser Arbeit sprengen. Als Quintessenz formuliert, widerspricht die Theorie des „delegierte[n] Genießen[s]“ (Pfaller 2008, S. 29) dem Sterbenmüssen Schlingensiefs. Hinter der Überantwortung dessen an sein Werk beziehungsweise seine *personae* sowie an die Figur des Herrn Andersen in *Sterben lernen! Herr Andersen stirbt in 60 Minuten* (2009) steckt nicht das Bestreben, ein Lustgefühl zu delegieren, sondern die eigene Todesangst auszulagern. Der Dreh- und Angelpunkt in Pfallers Thesen ist jedoch die Auslagerung von etwas Valorisiertem, dessen Genuss der Protagonist nicht wahrnehmen kann oder möchte, dessen Konsum jedoch nicht „verlorengeh[en]“ (Pfaller 2008, S. 67) soll und somit an einen Stellvertreter delegiert wird. Exakt dieses Movens findet sich in Schlingensiefs Bestrebungen nicht. Die Externalisierung seines Sterbens ist vielmehr als Vermeidungsstrategie zu erachten.

⁶³⁹ Kübler-Ross 1999

⁶⁴⁰ Bächle 2014: S. 396.

Sterbenden (personenbezogene Homolokie) das auto(r)zentrische Anliegen der Deutungshoheit über das eigene Sterben durch dessen mediale Inszenierung (werkbezogene Homolokie). Mit Blick voraus sei auf einen Bruch in seinem Selbstbestimmungsstreben in seiner letzten Lebensphase hingewiesen, die mit einer Hinwendung zum Topos Afrika und konkret der Errichtung des *Operndorfes Afrika* in Burkina Faso verbunden ist. In Afrika, so die überkommene Vorstellung, herrsche eine Selbstverständlichkeit gegenüber dem Tod.⁶⁴¹ Diese „benötigt kein Wissen über den Tod, sie fordert keine Bilder ein, sondern bietet eine eigene, andere Form der Autonomie, die keine Kontrolle mehr einfordert. Hier ist die Ruhe.“⁶⁴² Diese eurozentristische Sichtweise wird hier abschließend wieder aufgegriffen und mit der homoloken Verfasstheit Schlingensiefs in Beziehung gebracht (siehe II.2.5).

II.2.4 Selbst-Inszenierungen und bildliche Verarbeitungen der eigenen Krebserkrankung: Hannah Wilke, Razvan Georgescu, Wolfgang Herrndorf und Natalie Kriwy sowie Noam Brusilovsky

*„Die Unvorstellbarkeit des Todes hat kein Bilderverbot, sondern geradezu inflationäre Bilderfluten begünstigt und ist die conditio sine qua non seiner Ausstellbarkeit.“*⁶⁴³

Wie bereits konstatiert wurde, ist im Hinblick auf Schlingensiefs Œuvre und seine künstlerischen Strategien eine große Kontinuität in seinem Schaffen zu beobachten. So verfolgt er diachron konsequent seinen Impetus des In-Szene-Setzens von Marginalisierten – und wird in seinem Spätwerk selbst zum Protagonisten seiner Inszenierungen. Diese Selbstreferenzialität im Angesicht des Todes findet sich auch bei anderen zeitgenössischen Kunstschaufenden. Schlingensiefs künstlerische Verarbeitung der eigenen Endlichkeit – ungeachtet seiner besonderen Strategien des nomadischen Kunstzuges und seiner rhizomatischen Werkstruktur – markiert im Hinblick auf die im Anschluss ausgewählten Referenzpositionen keine Singularität im Umgang mit der eigenen Krebsdiagnose. Der wesentliche Unterschied beziehungsweise sein Alleinstellungsmerkmal zeigt sich bei Schlingensief im Modus der personenbezogenen Homolokie, in welcher er sich selbst als Kranken entsubjektiviert und

⁶⁴¹ Bächle 2014: S. 398.

⁶⁴² Bächle 2014: S. 398.

⁶⁴³ Macho/Marek 2007b: S. 9.

sich an das größtmögliche Kollektiv, an die Menschheit, adressiert. Indem er sein Selbst in dieser Hinsicht dezentriert, verwendet er sein Schicksal als Objekt respektive als *tool* zur Diskursbildung der Sichtbarmachung von Kranken und Sterbenden.

Getreu der Art und Weise seines bisherigen Schaffens bedient er sich bei seiner Thematisierung von Marginalisiertem/n kompilatorisch in der Kunstgeschichte, wobei er hierbei bekanntlich Beuys' Vokabular modifiziert und den „Erweiterten Krankengriff“ terminologisch einführt: „Im Gegensatz zum einfachen Krankengriff, der Schlingensiefs Beobachtungen zufolge die Tendenz des Rückzugs und der Ausgrenzung Betroffener vom alltäglichen und öffentlichen Leben beinhaltet, beruht der *erweiterte Krankengriff* [sic!] auf der Überzeugung, dass es sowohl in der Verantwortung Kranker als auch Gesunder liegt, diesen Tendenzen entgegen zu wirken.“⁶⁴⁴ Mit diesem „Jedermannbegriff“⁶⁴⁵ werden sämtliche Menschen zur Einleitung eines Transformationsprozesses der Gesellschaft in der Wahrnehmung Kranker und Sterbender adressiert. Diese inklusive Ansprache aller *Potentiell Sterbenden*, welche sich zugleich in frei verfügbaren Autonomiewerkzeugen – wie beispielsweise der Webseite *Geschockte Patienten* – materialisiert, zielt auf eine Revalorisierung des Solidarischen innerhalb einer spätmodern individualästhetisch orientierten Gesellschaft ab. Diese Rückbesinnung beziehungsweise die Kreation eines liberalen Kollektivs ohne den Druck des Konformismus der Moderne, muss jedoch in Eigenregie, sprich autonom, vonstattengehen. Schlingensief als selbstautorisierter Prophet respektive sterblicher Gott bietet lediglich Plattformen, Diskursmaterial und Werkzeuge. Er formuliert ein selbstdefiniertes Telos, welches inhaltlich allerdings von der Gesellschaft, ungeachtet des Gesundheitsstatus des Einzelnen, achtsam, solidarisch und „selbstlos“ zu füllen ist. Damit mobilisiert er die Massen seinem Anliegen gemäß, zu autonomen Akteure_innen zu werden, anstatt *homi patientes* zu bleiben.

Es ist diese Verschränkung von sozialem Aktionismus und künstlerischer Ausformulierung seines Anliegen, die Schlingensiefs Schaffen hinsichtlich des Umgangs mit tödlicher Krebserkrankung singularisiert. Somit gilt es, Schlingensief wiederum in einer Zwischenwelt zu situieren – weder ist sein Schaffen dem Ästhetizismus der Kunst noch der Humanität sozialer Initiativen, weder dem Politischen einer aktivistischen Kunst noch der Religiosität caritativer Bestrebungen direkt zuzuschreiben. Sein Werk oszilliert wechselseitig stark zwischen diesen einzelnen Positionen, bleibt jedoch ungreifbar zwischen der Kunst und dem Leben verankert.

⁶⁴⁴ Köhler 2013: S. 9.

⁶⁴⁵ Beuys, Joseph: Interview mit Joseph Beuys, in: Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1980, S. 10-25, S. 20.

Um die lebenskünstlerische Singularität Schlingensiefs im Rahmen des Kunstfeldes fassbar zu machen, werden dieser im Folgenden zeitgenössische künstlerische Positionen an die Seite gestellt, welche sich inhaltlich ebenfalls selbstreferentiell mit der Thematik der (tödlichen) Krebsdiagnose auseinandersetzen. Dabei werden bewusst Arbeiten ausgewählt, die in ihrer Summe das mediale Spektrum Schlingensiefs Kunst abdecken, welche im Anschluss werkbezüglich chronologisch aufgeführt werden. Vorausgreifend sei konstatiert, dass sich bei sämtlichen dieser Kunstschaffenden neben der Autothematisierung auch gewisse Bestrebungen finden, Krankheit und Sterben dar-, ausstell- und publizierbar zu machen. Ebenso wie Schlingensief sind sie damit keinem reinen Ästhetizismus verpflichtet. Die beschriebene Heterotopie der Schlingensief'schen Arbeiten, welche sich in einem Zwischenraum jenseits binärer Zuschreibungen befinden, „betreten“ die Werke der Referenzkünstler_innen jedoch nicht. In ihrer Summe verfolgen die ausgewählten Arbeiten die Thematisierung von Krankheit und Sterben, allerdings bieten sie dem_der Rezipienten_Rezipientin keinen Anlass – abgesehen von der *compassio* – selbst aktiv zu werden. Vielmehr findet in den Arbeiten Wilkes, Georgescus, Herrndorfs, Kriwys und Brusilovskys eher ein traditioneller Rückbezug auf das Selbst als feste Instanz statt. Eine Implementierung des eigenen Selbst im Spannungsverhältnis zur Gesellschaft wird hier nicht angestrebt (siehe II.4). Der_die Betrachter_in bleibt somit in einem kontemplativen beziehungsweise konsumtorischen Stadium verhaftet. Darin vermag er_sie zwar zur Selbstreflexion animiert werden, aber dezidiert zu Handlungen aufgefordert – auch gerade im Hinblick einer liberalen Resolidarisierung der Gesellschaft – wird er_sie nicht.

Fotografie: Hannah Wilke (1940-1993)

Schlingensief tritt selbst nie als Fotograf in Erscheinung. Allerdings dienen ihm Fotografien als wichtige dramaturgische Werkzeuge. So schaffen beispielsweise in *Eine Kirche der Angst* Dias aus dem privaten Familienalbum einen sehr persönlichen Zugang zu seiner Lebensgeschichte und dabei dezidiert zu seiner lang zurückliegenden Kindheit. Diese Aura der Vergänglichkeit materialisiert Schlingensief in selbigem Stück noch mittelbarer, indem er das Röntgenbild seiner einflügeligen Lunge anstelle der üblichen Zelebrationshostie in die Monstranz einsetzt. Dies ist ein unverrückbarer und nüchterner Beweis für das eigene sukzessive Verlöschen. Der fehlende Lungenflügel als autopathografischer Vorverweis demonstriert schonungslos den Topos des *memento mori*, insbesondere den signifikant bevorstehenden Tod des Regisseurs.

Einen ebenfalls dokumentarischen und nicht primär auf *compassio* angelegten Impetus in der Darstellung der eigenen Krebserkrankung verfolgt Hannah Wilke. Wie Schlingensief, so knüpft auch die Fotografin ungeachtet der existenziellen lebensweltlichen Zäsurerfahrung der Krebsdiagnose künstlerisch an den Stil ihres Gesamtwerks an. Damit ergibt sich einerseits eine Kontinuität im Hinblick auf die Autoporträtierung der Künstlerin sowie ein thematisches Wiederaufgreifen des Motives der Krebserkrankung. So hatte Wilke bereits in den Jahren 1978 bis 1982 die Brustkrebserkrankung ihrer Mutter fotografisch begleitet, ehe sie in den letzten Jahren ihres Schaffens – 1987 bis zu ihrem Tod 1993 – ihr eigenes Sterben fotografisch festhält. In dieser Zeit entstehen zahlreiche Selbstporträts der an Lymphdrüsenkrebs erkrankten Künstlerin, welche auch in fortgeschrittenem Krankheitsstadium ihren gezeichneten Körper unmittelbar ins Zentrum rücken.

Bereits seit den frühen 1970er Jahren dient Wilke der eigene Körper als wichtiges Bild- und Arbeitsmittel. So setzt die Künstlerin konsequent ihren eigenen, oftmals entblößten Körper in lasziven Posen ein, „as use of her sexual allure as a subject“⁶⁴⁶. Diese Strategie erfährt insbesondere im feministischen Diskurs der Zeit starke Kritik.⁶⁴⁷ In der provokanten Bildsprache vergleichbar, korrespondiert dazu nun in ihren darauffolgenden Schaffensjahren das *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter*, 1978-1981. Mit dem Fokus auf Krankheit und Sterben werden in diptychaler Anordnung des Titels gemäß das Selbstporträt der jungen und stark geschminkten Wilke mit entblößtem Oberkörper und das Porträt der Mutter in ähnlicher Körperhaltung einander gegenübergestellt (Abb. 22). Während Wilke den die Betrachter in mit leicht schiefgelegtem Kopf mustert, hält ihre Mutter das Gesicht zur linken Seite hin abgewandt und den Blick gesenkt. Der signifikanteste Unterschied besteht in der Darstellung, besser der Inszenierung, der weiblichen Brüste. Wilkes jugendliches Dekolleté ist mit fünf kleinen waffenähnlichen Spielzeugen „versehrt“ – eine Anspielung auf die für Wilke *emotional schmerzliche* Beendigung der Beziehung zu Claes Oldenburg. Demgegenüber zeugt der Oberkörper ihrer Mutter, welcher mit roten, schwülstigen Narben auf ihrer linken Seite entstellt ist, von *physischem Leiden*: An dieser Stelle war bei Butter bereits 1970 eine Brustamputation erfolgt. Die Drastik der Darstellung dieses phänomenologisch

⁶⁴⁶ Princenthal, Nancy: Hannah Wilke, München (u.a.) 2010, S.111. Zur Vertiefung siehe ebenfalls: Knafo, Danielle: In her Own Image. Women's Self-Representation in Twentieth-Century Art, Cranbury 2009, Kap. 6: Hannah Wilke: The Naked Truth, S. 102-117. – Takemoto, Tina: Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard, in: Art Journal, Bd. 67/2 (2008), S. 126-139. – Unterbrochene Karrieren. Hannah Wilke, 1940-1993, Ausstellungskatalog NGBK/Haus am Kleistpark Berlin, hg. von Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 2000.

⁶⁴⁷ Siehe dazu ausführliche: Princenthal 2010, S. S. 67-69 sowie Jones, Amelia: Body Art/Performing the Subject, Minneapolis (Minn.) (u.a.) 1998, Kap. 4: The rhetoric of the Pose: Hannah Wilke and the radical narcissism of feminist body art, S. 151-195, hier: insbes. S. 171-176.

ungleichen Paares, welches allerdings durch seine biologische Verwandtschaft und auch durch seinen jeweils erlittenen Schmerz verbunden ist, bleibt in der Dokumentation der Erkrankung der Mutter singulär. In den übrigen Fotografien ihrer todkranken Mutter, in der Serie *In Memoriam: Selma Butter (Mommy), 1979-1983*, erfolgt keine derartige Gegenüberstellung mehr von Seiten der Tochter, welche durch ihr Fotoprojekt versucht, „sie am Leben zu halten. [...] Wenn man vor einer Kamera ist, wird man automatisch lebendig. Das war es, was Hannah bezweckte“⁶⁴⁸. Darüber hinaus intendiert das Paarbild jenseits familiärer Bedeutung, als unmittelbare Konfrontation des Doppelcodes von jugendlicher Schönheit und gealterter Patientin, die Bildwürdigkeit jeglicher Frauenkörper. Ungeachtet der Stigmata des Alters und Versehrtheit erhebt Wilke einen vom Leben und tödlicher Krankheit gezeichneten nackten Körper in den Stand der Gleichrangigkeit. Dieses Ansinnen verfolgt Wilke nur ein paar Jahre später hinsichtlich des eigenen Krankheitsverlaufes weiter, indem sie bisweilen schonungslos und innerbildlich ungeschönt ihren Körper zum Austragungsort des Diskurses um Bildwürdigkeit zwischen Zeigbarkeit und Provokation macht.

So nimmt Wilke in ihrer Serie *Intra-Venus*⁶⁴⁹ (1991-1993) Ganzkörperporträts ihres von Chemotherapie geschundenen Leibes auf. Zwischen die Darstellungen von Schmerz und körperlichem Verfall schieben sich jedoch auch Porträtaufnahmen, in denen Wilke übermütig herumalbert und trotz Versehrtheit Vitalität und Lebensfreude ausstrahlt. Eingefangen ist in *Intra-Venus* damit besonders die Ambivalenz des Lebens mit der dazugehörigen Phase des Sterbens. Dieses Oszillieren zeigt aus selbiger Serie besonders eindrücklich beispielsweise das Diptychon *Intra-Venus Series #4, July 26 and February 19, 1992* (1992/1993), in welchem Wilke einerseits schwer erkrankt mit dem Tod ringend und andererseits madonnen- gleich in hellblauen Stoff gehüllt, das Sterben hier nicht als weltliches Ringen in der Arena des Operationssaals, sondern eher als spirituellen Prozess eines sanften Entschlafens darstellend, sich selbst zur Seite steht (Abb. 23).⁶⁵⁰

Mit Blick in die Fotografie jener Zeit bleibt Wilkes intime *Selbstdokumentation* ihres Sterbens in ihrer Drastik und ihres materiellen Umfangs vergleichsweise – neben den Fotogra-

⁶⁴⁸ Kat. Ausst. Berlin 2000, Zitat Marsie Scharlatt, Schwester von Hannah Wilke, S. 133. Zur Ambivalenz der (künstlerischen Doppelsieg-)Strategie des Fotografierens ihrer Mutter sowie der Mutter-Tochter-Beziehung im Allgemeinen siehe: Princenthal 2010, S. 99-111, insbes. S. 99f. Zu letzterem ebenfalls: Knafo 2009, S. 113.

⁶⁴⁹ Vertiefend zum Motiv der Venus im Œuvre Wilkes, siehe: Kohl, Jeanette: *Intra-Venus*, in: Berressem, Hanjo/Blamberger, Günter/Goth, Sebastian (Hg.): *Venus as Muse. From Lucretius to Michel Serres*, Leiden (u.a.) 2015, S. 73-117.

⁶⁵⁰ Zu weiteren Interpretation des Bildes sowie zu seiner kritisch zu hinterfragenden Verwendung als Einladungskarte der Ausstellung „Hannah Wilke *Intra-Venus*“ (08.01. – 15.02. 1994, Galerie Ronald Feldman Fine Arts, New York) siehe die Beiträge von Wagner, Franz (S. 65-75, insbes. S. 75) sowie Kubitza, Anette (S. 103-113, insbes. S. 111) in: Kat. Ausst. Berlin 2000.

fien von Jo Spence – exemplarisch.⁶⁵¹ Zwar gewinnt sukzessive in den 1980er die fotografische *Fremddarstellung* von Todkranken, wie beispielsweise in den Arbeiten von Nicholas Nixon, welcher AIDS-Patienten im Hospiz fotografisch begleitet, an Präsenz. Als gesamtgesellschaftlich valorisiertes Thema fällt dieser Thematik jedoch eine hinterrangige Stellung zu. Erst in jüngerer Vergangenheit findet eine künstlerische Aktualisierung der Praxis der fotografischen Sterbebegleitung mit gesteigerter Breitenwirkung statt (siehe II.2.1).

Film: Razvan Georgescu (1965-2017)

Mit Blick auf die Biografie⁶⁵² nimmt Schlingensiefs nomadischer Kunstzug seinen Beginn im Bereich des Filmes. So entstehen bis in die Mitte der 1990er Jahre zahlreiche Filme, ehe sich Schlingensief zunehmend der Inszenierung von Werken für die Theaterbühne widmet. Im Rahmen seines nomadischen Kunstzuges überführt er hierbei formal die Codes des Filmregisseurs in das Metier des Intendanten. Vor diesem Hintergrund erscheinen in seinen Bühnenwerken kontinuierlich filmische Einspielungen sowie Miteinbeziehungen cineastischer Stilelemente. Mit Blick auf sein Spätwerk wird insbesondere in einer Szene seines Stückes *Eine Kirche der Angst* Schlingensiefs hohe Affinität zum Film deutlich. Kurz nach der erfolgten Einzugsprozession der Trauergemeinde wird der Eindruck erweckt, dass es sich dabei um eine Filmsequenz handele, die man „zurückspulen“ könne. Als hätte ein_e abwesende_r Zuschauer_in auf *reset* gedrückt, so laufen plötzlich alle Statisten in Zeitraffergeschwindigkeit rückwärts aus dem Theaterraum hinaus (Abb. 24). Dazu tönt auch die Begleitmusik im gesteigerten Rücklaufmodus und damit in schriller Verzerrung. Dies steigert die Szene bis zum Grad der Absurdität angesichts des sakralen Anlasses des ursprünglich intendierten Beerdigungsrituals.⁶⁵³

Neben weiteren Stilmitteln, die vorrangig im Bereich des Films beheimatet sind – Überblendungen, schnelle Szenewechsel, wie sie Schlingensiefs *Animatograph* begünstigt – ist es insbesondere die Autonomie des Regisseurs, welche Schlingensief konserviert. Schlin-

⁶⁵¹ An dieser Stelle sei ergänzend auf die Arbeiten von Nancy Fried verwiesen, welche ebenfalls selbstreferentiell die eigene Krebserkrankung thematisierte, die eigene leibliche Person dabei jedoch nicht unmittelbar in den Werkfokus rückte wie Wilke.

Im Kontext mit Wilke exemplarisch weiterführend zu Spence: Tembeck, Tamar: Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence, in: RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review, Bd. 33, Nr. 1/2 (2008), S. 87-101.

⁶⁵² Diese ist sehr detailliert sowie mit weiterführendem Textmaterial auf Schlingensief 2020 (<http://www.schlingensief.com/schlingensief.php> [letzter Zugriff: 03.08.2020]) einsehbar.

⁶⁵³ Eine Kirche der Angst 2008: 00:51:37 min.

gensiefs kontinuierliches Balancieren zwischen „Kunst und Nichtkunst“⁶⁵⁴ übersteigt den Spielraum, den das Theater, selbst das postdramatische Theater,⁶⁵⁵ bieten. „Schlingensiefs Kunst definierte sich immer durch beides: durch völlige Zweckfreiheit und gleichzeitig durch klar umrissene politische, kulturelle, moralische oder amoralische Intentionen, die freilich, indem sie sich aufbauten, gleich auch wieder zerbrachen.“⁶⁵⁶ Diese Art der Kunst drängt hinaus aus dem begrenzten Theaterraum, drängt *sich* auf und drängt dem Publikum damit insbesondere die subjektive Weltsicht eines Regisseurs auf, die zum Widerstand, zur Autonomie der Rezipient_innen führen kann und dies intendierterweise auch soll.

Die Schlingensief'sche Strategie einer explizit subjektiven Herangehensweise an allgemein-relevante Themen, wie im Vorliegenden des Sterbens, verfolgt auch der an einem Gehirntumor erkrankte Regisseur Razvan Georgescu in seinem 2008 veröffentlichten Film *Lebens(w)ende – Der Tod und die Kunst*. Gleichmaßen sehr zentral ist in diesen Film die Thematik der Autonomie: Selbstbestimmung des Regisseurs und zugleich Todkranken sowie Mündigkeit der Rezipient_innen, welche allerdings nicht durch Erregung von Widerstand als vielmehr durch Ermutigung erzeugt werden soll. Ähnlich wie bei Schlingensiefs autobiotheatralen Inszenierungen, steht auch die Person Georgescus im Vordergrund, wobei andere *personae* beziehungsweise Interviewpartner_innen durch und für ihn sprechen.

Das Motiv der Reise bildet das Rahmengerüst des Films, welche Georgescu nach seiner ersten erfolgreichen Operation unternimmt. Innerhalb der ärztlich prognostizierten Lebenszeit von drei Jahren, so die einleitenden Worte des Regisseurs, möchte er „eine Reise zu den Quellen [s]einer Furcht und zu magischen, belebten Orten“⁶⁵⁷ antreten und dabei „einige der Bewohner dieser Orte [...], die ihre Stimmen gegen die Vergänglichkeit erheben“⁶⁵⁸, treffen. Bei den interviewten Gesprächspartner_innen handelt es sich um ausgewählte Kunstschaaffende und Intellektuelle der Zeit, die sich in ihren Werken, sofern es ihnen noch möglich ist, mit den Themen von Krankheit und Tod auseinandersetzen. Bei den Befragten handelt es sich chronologisch aufgeführt um den Musical-Komponisten William Finn, den Soziologen Helmut Dubiel, die Malerin Katherine Sherwood, den Videokünstler

⁶⁵⁴ Hegemann, Carl: *Egomania. Kunst und Nichtkunst bei Christoph Schlingensief*, in: Kat. Ausst. *Venedig* 2011, S. 199-210.

⁶⁵⁵ Zum postdramatischen Theater, siehe: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 2015 [1999]. – Sowie insbesondere im Kontext zu Schlingensief diverse Beiträge in: Kovacs, Teresa/Nonoa, Koku G. (Hg.): *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater. Eine transdisziplinäre Annäherung*, Tübingen 2018.

⁶⁵⁶ Hegemann 2011: S. 203.

⁶⁵⁷ *Lebenswende – Der Tod und die Kunst*. Ausstrahlung des ZDF von 07.03.2009 (91 min), 00:03:22. (In Anlehnung an das Originalwerk im Folgenden zitiert als „*Lebens(w)ende* 2008“.)

⁶⁵⁸ *Lebens(w)ende* 2008: 00:03:38 min.

Bill Viola, den Maler Jörg Immendorf, seinen eigenen Vater, den Komponisten und Dirigenten Remus Georgescu sowie den Freund der Familie Georgescu, den Bildhauer Péter Jecza. Diese Interviews präsentieren sich dem_der Zuschauer_in weniger als Gespräche, sondern als elliptisches Philosophieren der Befragten, da lediglich ihre Antworten und nicht die vorausgegangenen Fragen Georgescus ausgestrahlt werden.

Physisch ist der Regisseur lediglich als narkotisierter Patient in vereinzelten, kurzen Sequenzen aus dem Operationssaal sowie in einer längeren Einspielung von Filmmaterial aus seiner Kindheit zu sehen. Im Hauptfilm selbst ist Georgescu nur in Form seiner aus dem Off eingespielten Stimme präsent, die zwischen den Interviews unter anderem über seine verrinnende Lebenszeit sinniert. Während sich der Regisseur somit körperlich zurückzieht und dem_der Betrachter_in keinen phänomenologischen Referenten der autobiografischen Narration bietet, ist Georgescus Porträtierung vielmehr eine auf inhärente Ganzheitlichkeit zielende Darstellung. Ohne Ablenkung durch äußere Parameter bildet seine innere Vielschichtigkeit den formgebenden Rahmen für die Narration: Es ist *seine* subjektive Auswahl der Gesprächspartner_innen, *seine* Fragestellung, welche die Antworten modelliert sowie letztlich die als die *seinige* ablaufende Lebenszeit, die regelmäßig in neongrünen Leuchtziffern eingeblendet wird. Diese 85 Minuten, die die Länge des Filmes beschreiben,⁶⁵⁹ versinnbildlichen die drei Jahre der medizinisch vorhergesagt verbleibenden Lebenszeit Georgescus, die jener in die Dreharbeiten des Streifens investiert. In der letzten Einstellung, nachdem die Digitaluhr auf 00:00 gesprungen ist und der_die Betrachter_in eine Kamerafahrt durch Wolkenschleier erlebt, setzt keine metaphorische Himmelfahrt Georgescus ein. Stattdessen beginnt die Uhr wieder von 00:01 ab vorwärts zu ticken. Dieses Schlussbild kündigt vom Über- und Weiterleben des Regisseurs entgegen der ärztlichen Prognose sowie von der erfolgreichen Realisierung seiner künstlerisch-dokumentarischen Reise und der Fertigstellung des dazugehörigen Filmprojekts.

Die Ziele Georgescus Reise stehen dabei in direkten Zusammenhang mit seinen Gesprächspartner_innen. So führen die von ihm während seiner dreijährigen Recherche aufgesuchten und mehrmals interviewten Personen den Regisseur einerseits an ihre Wohn- und Arbeitsorte sowie an ihre persönlichen Plätze der Kraft, Inspiration und Lebenswende. Dementsprechend bereist Georgescu New York, Berkeley, Venedig, Düsseldorf, Frankfurt am Main, Venedig und Siena, ehe er auch seinen Geburtsort Timisoara in Rumänien aufsucht. Georgescu verbildlicht in seinem autoporträtistischen Film einerseits die Gegenwart seiner

⁶⁵⁹ Der Vor- und insbesondere Abspann des Filmes ergänzen die genannten 85 Minuten zu einer Gesamtlaufzeitzeit von 90 Minuten.

Krebserkrankung, beschreibt dabei seinen intellektuellen Horizont und gewährt ferner vergangenheitsbewusst⁶⁶⁰ seiner mittel- und unmittelbaren Familie Raum, um nicht nur jeweils die Perspektive seiner Interviewpartner_innen zu Krankheit und Sterben darzulegen, sondern auch um die Person des öffentlichen und privaten Georgescu zu illustrieren. Dieser offenbart somit seine homologen Facetten des Kunstschaffenden und intellektuellen Gesprächspartners, des Sohnes und Familienmenschen sowie des einsamen und ausgelieferten Patienten. Die Wahl seiner Gesprächspartner_innen spiegelt diese Aufteilung deutlich wider. So verweisen Finn, Dubiel, Sherwood, Viola und Immendorf auf das kulturelle Milieu des Regisseurs und Person des öffentlichen Lebens. Sein Vater Remus Georgescu und dessen enger Freund Jecza, die aus einem Duzverhältnis heraus zu Razvan Georgescu sprechen, rücken diesen als nahbaren Privatier in den Vordergrund. Die zwischengeblendeten, unkommentierten Filmaufnahmen, welche in extremer Nahsicht Georgescus Schädeloperation eindrucklich vergegenwärtigen, machen schließlich die zerbrechliche Existenz des Geistes und Körpers Georgescu als *homo patiens* greifbar.

Dass die Reise Georgescus eine höchst subjektive ist, machen bereits seine in der Ich-Perspektive formulierten einleitenden Worte deutlich. Im späteren Verlauf des Filmes gibt es keine erläuternde Erzählerstimme, die den_die Betrachter_in durch das Gesehene navigiert. Es ist der zu Porträtierende selbst, der sich diese Aufgabe aneignet. Seine Ausführungen beziehen sich jedoch weniger auf die Gesprächspartner_innen, sondern kreisen vielmehr selbstzentrisch in Form von rhetorischen Fragen um die Themen Vergänglichkeit, Kreativität, Autonomie, Kontrolle und (Todes-)Ängste. Ebenso sind auch die Aussagen der Interviewten nur bedingt anschlussfähig beziehungsweise gesamtgesellschaftlich wirkmächtig. Größtenteils übersteigen sie nicht den auf sie angelegten Anforderungsrahmen, ihre persönliche Sicht auf ihr jeweiliges Leben und Arbeiten darzulegen. Nach einer überindividuellen und damit allgemeingültigen Perspektive, so scheint es, erkundigt sich Georgescu demnach nicht.

Vor diesem Hintergrund wird nun besonders deutlich, dass neben der selektiven Auswahl, die autorzentrische Fragestellung schließlich ein höchst subjektives Werk formt. Der privilegierte Zugang zu derartigen Gesprächspartner_innen, die pekuniäre Möglichkeit eines dreijährigen Filmprojekts sowie die anscheinende soziale Sorglosigkeit⁶⁶¹ korrespondieren nicht mit der Lebensrealität der Masse der von tödlicher Krankheit Betroffenen. Während sich Schlingensief durch seine multimediale, rezipient_innenspezifische Ansprache und seine Selbstablösung beziehungsweise Nivellierung in seinen Werken um An-

⁶⁶⁰ Georgescu verlässt 1989 Rumänien und siedelt dauerhaft nach Deutschland um.

⁶⁶¹ Zum Privatleben, siehe: Georgescu, Razvan/Georgescu, Tina: Die zärtliche Berührung. Biopsie einer Liebe, Gütersloh 2010.

schlussfähigkeit und Überindividualität bemüht, kreist *Lebens(w)ende* umso stärker um die Person Georgescu. Während beispielsweise seine Einspielung von autobiografischem Filmmaterial aus seiner Kindheit einen ganz bestimmten Jungen, den Sohn des Komponisten und Dirigenten Remus Georgescu zeigen,⁶⁶² wirken Schlingensiefels Kindheitsaufnahmen in entgegengesetzter Richtung. Diese Bilder zeigen ein Aufwachsen in den 1960er Jahren, verweisen nicht ikonisch auf eine bestimmte Familie, sondern wirken regelrecht beliebig und unindividuell – und damit als identifikationsstiftend auf den_die Betrachter_in. Diese_r sieht sich mit Bildern eines Jedermann sowie den eigenen gegenüber und vollzieht im Rahmen dieses Stilmittels eine unterbewusste Annäherung.

Mit Blick nun zurück auf die Gesamtheit des Films *Lebens(w)ende* lässt sich konstatieren, dass es sich primär um ein autoporträtistisches Werk handelt, welches die eigenwillige, „künstlerisch verklären[de]“⁶⁶³ Auseinandersetzung des Regisseurs Georgescu beschreibt. Der Fokus des Geschehens ist eng an die Person Georgescu gebunden und beschreibt dessen Denk- und Wirkradius. Dies spiegeln insbesondere die subjektive Auswahl und Fragestellung gegenüber seinen Interviewpartner_innen wider. Allerdings finden sich in ihren antwortgebenden Ausführungen zur Thematik des eigenen Erkranktseins und Sterbens bisweilen Momente aufblitzender Nahbarkeit, welche wiederum affizierend und ermutigend auf den_die Rezipienten_Rezipientin wirken können. Diese Stärkung und Motivation erfolgen jedoch indirekt und werden nicht von Georgescu selbst betrieben. Sie geschehen eher als Beiwerk im Zuge seiner selbstreferentiellen Bewältigungsstrategie seiner letztlich tödlich verlaufenden Krebserkrankung.

Weblog: Wolfgang Herrndorf (1965-2013)

Laut Kuschel ist „[d]ie Krebserfahrung [...] gerade bei den sprachsensibelsten unter den Patienten eine Erfahrung *verdichteter Zeit* [sic!]. Wie nie zuvor in ihrem Leben sind sie gezwungen, sich mit sich selbst zu konfrontieren. Entbanalisierung findet statt. Wesentliches

⁶⁶² Die starke Präsenz des Vaters, Remus Georgescu, innerhalb des Filmes könnte neben dessen Funktion als identitätsstiftende Bezugsperson auch als Hommage seines Sohnes an ihn als Musiker gesehen werden. Die Familienaufnahmen inszenieren gleichsam den berühmten Vater als Privatier, weshalb diese zweite Intention im Hintergrund denkbar wäre (siehe: *Lebenswende* 2008: 00:37:17).

⁶⁶³ Seiters, Sarah: Tina und Razvan Georgescu: Die zärtliche Berührung. „Du darfst noch nicht gehen“, in: *freundin*, Heft 25 (11/2010).

tritt vor das Unwesentliche.“⁶⁶⁴ Hierbei muss jedoch präzisiert werden, dass die Scheidung des Essenziellen vom Unwichtigen ein höchst individuelles Unterfangen darstellt, welches sich in absolut gegenläufigen „Füllungen“ der verbleibenden Zeit zeigt. Man mag gar geneigt sein zu behaupten, dass die Verbringung der letzten Lebensphase mit einer tödlichen Diagnose – ungeachtet der krankheitsbedingten Einschränkungen – mindestens so individuell wie die vorherige Lebensführung ist. Demnach lässt sich fragen: Ist es wesentlich, sich selbst-de-zentrisch an andere Betroffene zu wenden, sich beruflich zu verausgaben und mitunter einen Roman zu bloggen oder stattdessen „noch einmal Vivaldi, noch einmal den Frühling, noch einmal dieses Gedicht“⁶⁶⁵ erleben zu können? Während letzteres – wertfrei konstatiert – eine Hinwendung ins Private bedeutet, intendieren die ersten beiden „Wesentlichkeiten“ eine starke Nachaußenwendung, wie sie Schlingensief und Wolfgang Herrndorf vertreten.

Wie bereits dargelegt wurde, findet bei Schlingensief die rückhaltlose Befolgung der Aufforderung die *eigene Wunde zu zeigen* und in diesem Zusammenhang (scheinbar) die totale Offenbarung seines Innenlebens statt. Anstelle einer Hinwendung zum Privaten und eines beruflichen Pausierens⁶⁶⁶ erscheint seine Arbeitswut gesteigerter denn je. Auch das mit seiner Arbeit stets verbundene Anliegen der Sensibilisierung Marginalisierter erreicht sein maximales Zielpublikum. Insbesondere durch die Nutzung des digitalen „Vertriebswegs“ durch seine Weblogs erreicht Schlingensief eine große Bandbreite an Rezipient_innen: von Krebs Betroffene sowie Angehörige (via *Geschockte-Patienten*), Kunst- und Politikinteressierte, Unterstützer_innen und Kritiker_innen (insbesondere auf *Schlingensief blog*). Ferner besteht – anders als bei einem Theaterbesuch oder einer Autor_innenlesung – eine höhere Wahrscheinlichkeit für das Erreichen zufälliger Rezipient_innen, die durch Verschlagwortung und individuelle Onlinenavigation ihrer Interessen gemäß, durch Umwege auf Schlingensiefs Plattformen gelangen.

Schlingensiefs Aufgehen in Arbeit mit dem Wunsch, das eigene Œuvre auf seinen Höhepunkt zu bringen beziehungsweise (vorzeitig) fertigzustellen einerseits, sowie das Arbeiten als Bewältigungsstrategie der Unvorstellbarkeit der eigenen Endlichkeit andererseits, teilt dieser mit Wolfgang Herrndorf. Der Schriftsteller, welcher seine Diagnose eines Gehirntumors ebenfalls zum Werkstoff transformiert, wendet sich in seiner letzten Lebens- und Schaffensphase analog zu Schlingensief dezidiert an die Öffentlichkeit. Unter dem auf seine

⁶⁶⁴ Kuschel 2012: S. 292.

⁶⁶⁵ Kuschel 2012: S. 292.

⁶⁶⁶ Zwar heiratet Schlingensief 2009 seine Partnerin Aino Laberenz, welche jedoch selbst eng in seine künstlerischen Projekte – insbesondere in das *Operndorf Afrika* – eingebunden ist.

Überlebensstrategie⁶⁶⁷ verweisenden Titel *Arbeit und Struktur* seines Weblogs⁶⁶⁸ publiziert Herrndorf vom 08. März 2010 bis zum 20. August 2013 nahezu täglich Einträge mit minutengetreuen Zeitangaben. Wie auch im Falle Schlingensiefs Internetaktivitäten besitzt dieser Blog werkhaften Charakter (siehe II.2.3) mit großer Reichweite und Rezipient_innenschaft. Ein signifikanter Unterschied zu Schlingensief zeigt sich anhand des Selbstverhältnisses Herrndorfs in seinem letzten Werk: Denn auch wenn hier die Person des Autors der Dreh- und Angelpunkt des Werkes ist, verlässt Herrndorf den selbstzentrischen Rahmen nicht. Anders als Schlingensief verwendet jener seine mediale Aufmerksamkeit durch das *Zeigen seiner Wunde* in Form öffentlicher Selbstnarration nicht zur Adressierung und Aktivierung anderer Menschen, wie im Folgenden analysiert wird.

Der Weblog *Arbeit und Struktur*, welchen Herrndorf kurz nach dem Erhalt seiner Diagnose im Februar 2010 beginnt, richtet sich anfangs an seinen engsten Familien- und Freundeskreis. Die passwortgeschützte Plattform dient als „Mitteilungsveranstaltung [...] in Echtzeit“⁶⁶⁹ und als gebündelte Informationsweitergabe über den jeweils aktuellen Gesundheitszustand Herrndorfs. Erst im September 2010 entschließt sich Herrndorf dazu, den Blog öffentlich einsehbar zu machen.⁶⁷⁰ Um die neue Leser_innenschaft rasch zu integrieren, schreibt er eine zehnteilige Zusammenfassung des vor dem ersten Eintrag vom 08. März 2010 Geschehenen.⁶⁷¹ Diese ihm unbekannten Rezipient_innen werden nun ebenfalls zu Eingeweihten in Herrndorfs intime Gedanken, seine Pläne, seine Arbeit und seine Alltagsbewältigung.

In Herrndorfs detaillierter Beschreibung all dieser Aspekte und Lebenslagen werden seine unmittelbaren Gefühle und Empfindungen allerdings mehrheitlich ausgespart. So konstatiert auch Elisabeth Michelbach, dass „die nüchternen Fakten der Statistiken, Medikationen, Untersuchungsabläufe doch weit mehr im Vordergrund [stehen] als seine emotionale Verfassung. Selbst wenn Herrndorf in den Rückblenden von seiner manischen Phase erzählt, tut er das distanziert wie ein leicht befremdeter, mitunter auch belustigter Beobachter. Die Blogtexte haben nie den Impetus von Geständnissen oder Vermächtnissen,

⁶⁶⁷ Balint, Lilla: *Sickness unto Death in the Age of 24/7: Wolfgang Herrndorf's Arbeit und Struktur*, in: *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Bd. 40/2 (2016), S. 1-19, S. 1. (Im Folgenden wird aus der PDF-Version zitiert: <https://newprairiepress.org/sttcl/vol40/iss2/4/> [letzter Zugriff: 03.08.2020])

⁶⁶⁸ Weblog des Schriftstellers Wolfgang Herrndorf, seit 2010: <http://www.wolfgang-herrndorf.de/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁶⁶⁹ Herrndorf 2020: 19.04.2013, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2013/06/neunddreisig/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁶⁷⁰ Explizite Gründe für diesen Entschluss nennt Herrndorf allerdings nicht. Siehe auch Balint 2016: S. 4.

⁶⁷¹ Diese als Fließtexte verfassten Rückblenden schließen an den Eintrag vom 04.10.2010 an. Die übliche Blognarration setzt daraufhin erst wieder am 06.10.2010 ein.

sondern sind tatsächlich das langsam anwachsende Protokoll dessen, was Herrndorf seit der Diagnose beschäftigt, was er liest und tut.“⁶⁷² Vor diesem Hintergrund ist die Bezeichnung des Blogs als „Tagebuch“, wie es in der Literatur verschiedentlich betitelt wird,⁶⁷³ nicht ganz zutreffend gewählt. Anstelle einer intimen Emotionspreisgabe gleicht der Blog *Arbeit und Struktur* vielmehr einer Materialsammlung beziehungsweise einem Arbeitsbericht und Anschlagbrett. Michelbach sieht in Anschluss an Foucault⁶⁷⁴ dieses Textprodukt in der Tradition antiker Strategien der Technologien des Selbst (siehe I.1.3), spricht in Bezug auf Herrndorf konkret der „*hypomnēmata* [sic!] und Korrespondenz“⁶⁷⁵. Erstere zeichnen sich nicht durch eine spezifische Äußerlichkeit aus, sodass es sich hierbei nach Foucault wahlweise um „Rechnungsbücher, öffentliche Register oder auch private, als Gedächtnisstütze dienende Notizbücher“⁶⁷⁶ handeln kann. Erst ihre Verwendung führt zu einer Charakterisierung als „ein materielles Gedächtnis des Gelesenen, Gehörten und Gedachten, einen zur neuerlichen Lektüre und weiterer Reflexion bestimmten Schatz an Wissen und Gedanken.“⁶⁷⁷ Ferner haben sie in ihrer Funktion als Technologien des Selbst auch Wiederholungscharakter, veranlassen den_die Rezipienten_Rezipientin zu „eine[r] Übung, die immer wieder absolviert werden sollte: lesen, wieder lesen, meditieren, Gespräche mit sich selbst und anderen führen usw.“⁶⁷⁸ Schließlich gehe es laut Foucault, „nicht darum, dem Unsagbaren nachzugehen, Verborgenes zu enthüllen, das Ungesagte zu sagen, sondern darum, bereits Gesagtes festzuhalten, Gehörtes oder Gelesenes zu sammeln, und das zu einem Zweck, der nichts Geringeres ist als die Konstituierung des Selbst.“⁶⁷⁹ Mit anderen Worten sind *hypomnēmata* letztendlich schriftliche Werkzeuge, um seinem gegenwärtigen Selbst in der aktuellen Diskurslage habhaft zu werden, jedoch „keine intimen Tagebücher“⁶⁸⁰. Ferner sind die Blogeinträge Herrndorfs im Wissen um eine Leser_innenschaft angelegt, weshalb der Begriff der Korrespondenz ergänzend dem Charakter der *hypomnēmata* beigelegt werden muss.⁶⁸¹ Das Element der Dialogizität, welches der Korrespondenz inhärent ist, existiert im Fall von *Arbeit und Struktur* jedoch nur als gedankliche Option. Analog zum *Schlingen-*

⁶⁷² Michelbach 2016: S. 116.

Michelbach (2016, S. 123) betont an späterer Stelle erneut, dass „[a]nstelle privater Erlebnisse und intimer Gedanken [...] die Beschreibung der Arbeit in Herrndorfs Krankheitstagebuch [dominiert]. *Arbeit und Struktur* [sic!] ist das Selbstporträt des Autors als Workaholic.“

⁶⁷³ Exemplarisch: Balint 2016 - Müller-Busch 2017

⁶⁷⁴ Foucault, Michel: Über sich selbst schreiben, in: Foucault, Michel: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, hg. von Defert, Daniel/Ewald, François, Frankfurt a. M. 2007, S. 137–154.

⁶⁷⁵ Michelbach 2016: S. 114.

⁶⁷⁶ Foucault 2007: S. 140.

⁶⁷⁷ Foucault 2007: S. 140.

⁶⁷⁸ Foucault 2007: S. 141.

⁶⁷⁹ Foucault 2007: S. 141.

⁶⁸⁰ Foucault 2007: S. 141.

⁶⁸¹ Ausführlich dazu: Michelbach 2016: S. 116–120.

blog ist die Reziprozität auch in Herrndorfs Weblog deaktiviert. So findet sich entgegen des üblichen Designs von Weblogs keine Kommentarfunktion unterhalb der einzelnen Beiträge. Dass Herrndorf auf andere Weise beziehungsweise Kanälen mit einzelnen Leser_innen im Austausch steht, ist jedoch nicht unwahrscheinlich, wie inexplizite Hinweise in einzelnen Einträgen zeigen.

Mit genauerem Blick auf das Layout des Blogs ist neben der fehlenden Kommentarfunktion besonders die umgekehrte Leserichtung auffallend, welche stets die „alten“ Einträge als die Obersten konserviert. Herrndorf selbst steht in seinem Blog nicht im Vordergrund. So handelt es sich nicht um eine persönliche Homepage im Sinne einer Selbstvermarktungsplattform. Demzufolge sind weder die biografischen Angaben noch die berufliche Vita Herrndorfs direkt einsehbar.⁶⁸² Dennoch sind die Spuren des Autors nicht getilgt, eher rücken sie im Verhältnis zum textualen Inhalt schlichtweg in den Hintergrund. So finden sich in mehreren Blogeinträgen Fotos, welche Herrndorf eindeutig identifizieren. Dieses Einbinden von Bildern sowie von weiterführenden Links entspricht klar den Kriterien des medialen Formats des Weblogs. In seiner Summe kann *Arbeit und Struktur* somit formal als klassischer Blog beschrieben werden. Die Buchähnlichkeit, welche sich beispielsweise in der Form der Leserichtung zeigt, kann womöglich auf die Absicht der Öffnung für ein breiteres Publikum ab September 2010⁶⁸³ beziehungsweise auf Herrndorfs spätere Intention der inhaltsgleichen, gebundenen Publikation nach seinem Tod zurückgeführt werden. Michelbach differenziert vor diesem Hintergrund „das Blog *Arbeit und Struktur* [sic!] als sich beinahe täglich fortschreibende[n] Gebrauchstext“, der jedoch „als abgeschlossene Erzählung in Buchform nach Herrndorfs Tod in dessen literarisches Werk ein[geht]“⁶⁸⁴.

Ungeachtet seiner literarischen Klassifizierung und der Bedeutungsverschiebung von der selbsttechnologischen⁶⁸⁵ Narration in Echtzeit zur posthumen Romanlektüre, rückt das inhaltliche Ende von *Arbeit und Struktur* explizit den Aspekt der Autonomie des Patienten in den Vordergrund. Diese Thematik zieht sich unterschwellig durch den gesamten Text, ehe

⁶⁸² Lediglich ein unscheinbarer Link auf der Startseite mit dem Kapitel *Dämmerung* (Herrndorf 2020) leitet auf eine klassische Autor_innenhomepage mit Informationen zu Leben und Werk Herrndorfs weiter: <https://ueberwolfgang.de/> [letzter Zugriff: 03.08.2020]. Diese wird von Herrndorfs Frau Carola Wimmer und nicht von seinem Verlag verantwortet. Letzterer bietet separat ein Autorporträt über die eigene Webseite: https://www.rowohlt.de/autor/Wolfgang_Herrndorf.2422675.html [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁶⁸³ Mit Blick auf die unbeschränkte Zugänglichkeit des Blogs ab Herbst 2010 konstatiert Michelbach (2016: S. 108): „*Arbeit und Struktur* [sic!] ist noch immer ‚Mitteilungsveranstaltung‘ [sic!] und faktualer, autobiografischer Text – zugleich aber zusehends auch komponierte Erzählung für einen unbekannten Leser.“

⁶⁸⁴ Michelbach 2016: S. 108.

⁶⁸⁵ Michelbach 2016: S. 120.

er in der Selbsttötung Herrndorfs plastisch wird. So dient das Schreiben des Blogs, neben der Funktion als selbsttechnologisches Hybrid aus *hypomnēmata* und Korrespondenz, vor allem als Strategie zur Selbstbehauptung angesichts der zunehmenden tumorbedingten, kognitiven Beeinträchtigung. Anders als auf *Schlingenblog* werden hier sämtliche Rechtschreibfehler getilgt,⁶⁸⁶ sodass nicht nur die Buchähnlichkeit befördert wird, sondern dass auch dem vordrängenden Krebs orthografisch die Stirn geboten wird.⁶⁸⁷ Allerdings ist die schreibende Aufrechterhaltung von Autonomie temporär und unmittelbar an den Krankheitsverlauf gebunden. Im Bewusstsein dessen entwickelt Herrndorf schon früh die Option einer „Exitstrategie“⁶⁸⁸. Die „Gewißheit“, das Leben sowie dessen Ende „selbst in der Hand zu haben“⁶⁸⁹ ist die Versicherung der wortwörtlich letztendlichen Autonomie. Vor diesem Hintergrund wird die Existenz als Todkranker beziehungsweise als medizinisch objektiviertes Subjekt erträglich, da Herrndorf um seine finale Selbstbestimmung weiß. Diese Entscheidung wird dezidiert als sein individueller Weg, als, in Herrndorfs eigenen Worten, „von Anfang an notwendiger Bestandteil meiner Psychohygiene“⁶⁹⁰ dargestellt. Wie eingangs bereits konstatiert wurde, richtet sich Herrndorf weder in Hinsicht seiner Erkrankung noch in der Thematik der Sterbehilfe beziehungsweise der Selbsttötung explizit diskurstiftend an seine Rezipient_innen. Der Annahme von Lilla Balint zustimmend, „the blog“ – höchstens (!) – „inadvertently asked what dignified life toward death may look like, and if—and under what circumstances—assisted dying might be acceptable“⁶⁹¹, wird im Vorliegenden keine signifikante Diskurserhebung durch Herrndorf respektive seinen Text konstatiert. Ferner wird auch die Thematik der prekären Lebenslage eines Kranken „unto Death in the Age of

⁶⁸⁶ Siehe dazu das Nachwort der Buchpublikation von *Arbeit und Struktur*: Gärtner, Marcus/Passig, Kathrin: Nachwort, in: Herrndorf, Wolfgang: *Arbeit und Struktur*, Berlin 2013, S. 443-445.

⁶⁸⁷ Mit Blick auf die Korrekturen der Buchversion tätigt Balint (2016: S. 10) eine interessante Beobachtung:

„This embrace of the literary, however, represents a shift away from the continual production of the actual self, the self that breaks down and struggles for language. Or, to be more precise, the literary refers to this self only through content but extracts it from the form because it is precisely formal intactness that vouchsafes for the literary. While the digital surface of *Arbeit und Struktur* [sic!] remains unaltered, the text shifts over into the literary mode, relinquishing the blog’s initial raison d’être of evidencing whether or not dignified life was still tenable.“

Somit kann der autobiografische Pakt in der Buchpublikation als ein gebrochener bezeichnet werden. Denn während der Ich-Erzähler im Blog das „sterbende Selbst“ Wolfgang Herrndorf ist, erscheint das Ich im Buch eher als eine vom Autor und dessen unmittelbaren Empfindungen abgespaltene *persona* beziehungsweise als ein fiktiver Romanheld.

⁶⁸⁸ Herrndorf 2020: 30.04.2010, <http://www.wolfgang-herrndorf.de/2010/04/vier/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁶⁸⁹ Herrndorf 2020: 30.04.2010.

⁶⁹⁰ Herrndorf 2020: 30.04.2010.

⁶⁹¹ Balint 2016: S. 2.

24/7“⁶⁹² nicht explizit verhandelt. Indirekt können zwar in *Arbeit und Struktur* durch einen analytischen Zugriff gewiss signifikante, zeitaktuelle Phänomene und gesellschaftliche Symptome beziehungsweise Pathologien herausgearbeitet werden. Allerdings findet mit Blick auf den Gesamttext keine explizite Anklage der Lebensumstände und -anforderungen des spätmodernen Subjekts statt. Ferner können, entgegen Balint, Herrndorfs permanente Präsenz und die kontinuierliche Arbeitshaltung – welche das idealtypische Subjekt der Spätmoderne 24/7 aufzubringen hat – in *Arbeit und Struktur* eher Herrndorfs Charakter als dem Zeitgeist zugeschrieben werden.

Somit erscheint *Arbeit und Struktur* weder als Pamphlet für Sterbehilfe noch als Streitschrift gegen den Subjektanforderungskatalog der Spätmoderne, weder als Ratgeber noch als mutspendende Erfahrungsliteratur im Kontext tödlicher Erkrankung. Vielmehr handelt es sich bei seinem Projekt als „nüchterne[r] Imperativ strikten Arbeitens bis zum Ende“⁶⁹³ um ein höchst individualisiertes und nichtanschlussfähiges respektive -intendiertes Agieren. Ohne jemals den (Um-)Weg einer Dezentrierung und Appellation zu machen, setzt sich Herrndorf – mit Vorgriff auf das *Operndorf Afrika* gesprochen (siehe II.2.5) – analog zu Schlingensiefel ein posthumes Denkmal. So entsteht unabhängig von dem online erstarrten Blog und dem dazugehörigen verstorbenen biophysischen Subjekt ein Roman, der losgelöst von seinem Entstehungskontext als überzeitliche Literatur für sich steht. Oder mit den Worten von Hans Christof Müller-Busch abschließend gesprochen, ist *Arbeit und Struktur* ein „eindrucksvolles Manifest eines sterbenskranken Menschen, die eigene Würde und Autonomie bis zuletzt zu bewahren“⁶⁹⁴ sowie „Ausdruck eines Bemühens um symbolische Immortalität durch literarische Kreativität“⁶⁹⁵.

Tagebuch: Natalie Kriwy (*1979)

Die vornehmlich literarische Form des Tagebuchs wird sowohl von Schlingensiefel als auch von Natalie Kriwy medial erweitert. Während Schlingensiefel ursprünglich eine Selbstnarration im Audioformat tätigt, wendet sich Kriwy der Fotografie und der Collage zu und offenbart damit eine gewisse Nähe zur Kunstform des Künstler_innenbuches. Ähnlich wie bei Wilke findet bei Kriwy eine nahezu obsessive Bestrebung der Sichtbarmachung der eigenen

⁶⁹² Balint 2016

⁶⁹³ Michelbach 2016: S. 124.

⁶⁹⁴ Müller-Busch 2017: S. 250.

⁶⁹⁵ Müller-Busch 2017: S.251.

Krebserkrankung statt, welche durch die handschriftlichen Notizen und damit der Einführung in die Gefühlswelt einer Betroffenen als gesteigert erscheint.

So beschreibt ihre Publikation *14/09. Tagebuch einer Genesung* (2016)⁶⁹⁶ die künstlerische Auseinandersetzung der Fotografin während ihrer Krebstherapie der Jahre 2011 bis 2013. Bereits der Titel nimmt die (vorläufige) Heilung ihrer Erkrankung vorweg und verspricht einen positiven Ausgang.⁶⁹⁷ Das Buch vereint Kriwys im September 2011 begonnene diaristische Aufzeichnungen auf fotografischer wie auf schriftlicher Ebene. Dabei erfolgt eine Nebeneinanderstellung von Bildern und händischen Notizen, welche jeweils reziprok illustrierend beziehungsweise sinnstiftend aufeinander wirken. Ergänzt werden diese von der Künstlerin *aktiv* selbst verfassten Selbstzeugnisse durch gesammeltes, *passives* Beweismaterial, wie beispielsweise Haarsträhnen, Wundreste oder Beipackzettel, welches den Anschein hat, die Glaubhaftigkeit und Authentizität der autobiografischen Arbeiten unterstreichen zu sollen.

Bereits einleitend erfolgt eine Betrachter_innenansprache, welche die Einstellung Kriwys darlegt und eine gewisse Leserichtung der nachfolgenden Selbstzeugnisse vorgibt: „Mir war von Anfang an klar, dass die Situation sehr ernst war. Aber ich war immer optimistisch und ging davon aus, dass ich wieder gesund werde. [...] Ich wollte den Krebs besiegen, indem ich ihn nicht zu ernst nahm, mich auf das Positive konzentrierte und die Veränderungen an meinem Körper auch mit Neugier beobachtete.“⁶⁹⁸ Im Vorwort wird von Kriwy wie auch von ihrer behandelnden Ärztin Prof. Dr. Dorothea Fischer betont, dass die Krebserkrankung für die Patientin zwar als persönlicher Schicksalsschlag, die Therapie zugleich aber von Beginn an, davon abstrahiert, als künstlerisches Projekt erachtet wurde. Vor dem Hintergrund der positiven Vorwegnahme ihres Schicksals im Untertitel – *Tagebuch einer Genesung* – und durch diese zuversichtlich gestimmten Aussagen im Auftakt des Buches wird die Lesart der darauffolgenden Seiten stark kanalisiert. So suggerieren die Farbpalette und der größtenteils unbeschwerte Schreibstil einen fröhlich-optimistischen Grundton der Patientin.⁶⁹⁹ Ihre Wortwahl entspricht mehrheitlich der gesprochenen Alltagssprache und ist somit unmittelbar verständlich. Die Aufschriebe, welche die Bilder unmittelbar kommentieren, sind handschriftlich mit blauer und invertiert weißer Tinte auf unliniertem Papier be-

⁶⁹⁶ Kriwy, Natalie: *14/09 Tagebuch einer Genesung*, München (u.a.) 2016.

⁶⁹⁷ Im Vergleich der Untertitel der beiden Tagebuchpublikationen von Schlingensief (*Tagebuch einer Krebserkrankung*) und Kriwy (*Tagebuch einer Genesung*) wird bereits die unterschiedliche Herangehens- und Betrachtungsweise der eigenen Erkrankung signifikant.

⁶⁹⁸ Kriwy 2016: S. 10-11.

⁶⁹⁹ Siehe dazu Kriwy selbst: „Ich habe wenig hinterfragt und immer grünes Licht gegeben. Vielleicht bin ich naiv, aber mir hat diese Art sehr geholfen.“ Kriwy 2016: S. 11.

ziehungsweise innerbildlich abgefasst. Durch die weichen Schnörkel und die nicht immer linear platzierten Worte wirkt der Text spontan und intim (Abb. 25). Im Bereich der Dokumentation der Medikation, dem zweiten Teil des Buches, sind die Tagebuchnotizen maschinell getippt. Neben der Beschreibung medizinischer Details werden dort erstmals Kontextualisierungen der bereits im ersten Teil genannten Personen vollzogen. Kriwys soziales Umfeld beziehungsweise lediglich die Personen, die namentlich in ihren Aufschrieben erscheinen, werden jeweils in einem bis maximal drei sachlichen Deskriptivsätzen erläutert.

Mit Blick auf die unerschütterliche und routinierte Ordentlichkeit, was die Dokumentation der Therapieschritte anbelangt, sowie auf die Akribie in der Beschreibung ihrer Selbstveränderungen lassen sich auch hier Tendenzen einer Externalisierung der Erkrankung feststellen. In Rekurs auf die fünf Sterbephasen nach Kübler-Ross kann trotz oder aufgrund eines (blindlings verfolgten) starken Genesungsglaubens auch ein fehlender Selbstbezug Kriwys im Sinne eines emotionalen „Nichtwahrhabenwollens“ gesehen werden. Es scheint, als sei die Krankheit von der Künstlerin in ein vom eigenen Selbst abgespaltenes Projekt transformiert worden, möglicherweise um die Brisanz und die möglichen Konsequenzen erträglicher, wenn nicht sogar völlig inexistent erscheinen zu lassen.⁷⁰⁰ Anders als Schlingensief, der die Objektivierung seiner Erkrankung im Rahmen der personenbezogenen Homologie für sein gesamtgesellschaftliches Anliegen nutzt, bleibt Kriwy an dieser Stelle in einem selbstreferentiellen Modus verhaftet. Mit Blick auf die Summe der Selbstzeugnisse kann konstatiert werden, dass sich unter der „Spurensicherung“⁷⁰¹ einer von sich selbst als positiv eingestellt beschriebenen Patientin und neugierigen Selbsterforscherin lediglich vereinzelt Darstellungen der Ermattung und Traurigkeit sowie drastisch-intime Fotos aus Operationssaal und Badezimmer befinden.

In ihrer Gesamtheit zeugen die Aufnahmen von einer Gefasstheit und Distanziertheit, gar einer gewissen Fassadenhaftigkeit. Selbst die Aufschriebe ihrer Gefühlswelt – auch die handschriftlichen – scheinen kontrolliert beziehungsweise gedimmt und verschleiern somit womöglich die ambivalenten Gefühlslagen, welche den Schwellenraum zwischen Genesung

⁷⁰⁰ Siehe dazu das Interview von Kathrin Runge (2016): „Ich will niemanden provozieren.“ Natalie Kriwy im Gespräch mit Kathrin Runge, auf: Frankfurter Allgemeine, pub. 01.04.2016: https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/ungluecke/krebskranke-fotografin-natalie-kriwy-im-interview-14121194-p3.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3 [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁷⁰¹ Dieses Verfahren, den die Kunstschaaffende_n die eigene Biografie erzählen und den Beitrag zu seiner_ihrer Person aktiv gestalten zu lassen, erinnert an Publikationen der 1970er Jahre. Siehe exemplarisch: Herzogenrath, Wulf (Hg.): Selbstdarstellung. Künstler über sich, Düsseldorf 1973. – Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, hg. von Günter Metken und Uwe M. Schneede, Hamburg 1974.

und Sterben charakterisieren. Anders als Schlingensief, Wilke, Herrndorf und Brusilovsky (siehe im Nachfolgenden) reflektiert Kriwy in ihrem *Tagebuch einer Genesung* überdies nicht ihre Profession. Zwar knüpft sie formal an ihren Stil der Dokumentarfotografie an, flieht jedoch aktiv – motivisch/verbal – keine Bezüge zu ihrem Beruf oder gar zu ihrem bestehenden Œuvre ein. Während bei den übrigen Referenzpositionen (auch bei Georgescu und Brusilovsky) Kunst und Leben zusammenfließen, inszeniert sich Kriwy als Privatière.⁷⁰² Doch auch hier im Bereich des Privatlebens finden, analog zum Werk, keine Reprisen beziehungsweise vergangenheitsbezogene Narrationen und Einbettungen in einen größeren sozialen Kontext statt. Familiäre und freundschaftliche Strukturen begegnen dem_der Leser_in zunächst zusammenhangslos und werden erst im letzten Drittel des Buches näher erklärt, wenn auch nur in ihrer momentanen Beziehung. So illustrieren nicht nur die Fotografien, sondern auch das Tagebuch als Gesamtwerk, Kriwy als Frau ohne Vergangenheit: Präsent ist nur das Präsens. Demzufolge sind hier ein radikaler Aktualitätsbezug und eine verengte Fokussierung Kriwys auf ihr Selbst im Hier und Jetzt als Erkrankte festzustellen. Doch bedeutet diese Hinwendung weniger eine aktive Akzeptanz und gesteigertes Selbst-Bewusstsein, als vielmehr eine aktive Bearbeitung ihres selbstdistanzierten Arbeitsprojektes, wie sie selbst in einem späteren Interview konstatiert: „Durch das Projekt hat es sich tatsächlich fast so angefühlt, als ob es überhaupt nicht um mich selbst gegangen wäre. Es hat sich quasi so ergeben, dass ich auf den Bildern zu sehen bin; es hätte aber auch jemand anders sein können.“⁷⁰³ Kriwys professioneller, dokumentarischer Impetus und das Anliegen, die Erkrankung in ihrer Gänze sichtbarzumachen zeigt sich in der umfassenden und insbesondere detailversessenen Dokumentation ihrer Lebensspuren. Krustenreste, Mützen und weitere „Artefakte“, die sie aktuell verlassen, bedecken und begleiten, werden sorgfältig fotografiert. Ferner notiert und dokumentiert Kriwy parallel zu ihren Tagebuchnotizen ebenfalls akribisch in einem separaten Büchlein „die Nebenwirkungen der Chemotherapie“⁷⁰⁴ (Abb. 26).

Im Hinblick auf eine kunsthistorische Verortung erinnert Kriwys Veräußerlichung des Privaten in Form von Artefakten auf konzeptueller Ebene an Arbeiten von Christian Boltanski oder Hans-Peter Feldmann. Mit dieser Art der indexikalischen Erfassung ihres Selbst sowie ihrer intimen materiellen Umwelt der Zeit erweist sich Kriwy als kontinuierliche Selbstbe-

⁷⁰² Es ist zudem auffallend, dass auf Kriwys beruflicher Homepage kein Verweis auf ihre Publikation ihres *Tagebuches einer Genesung* beziehungsweise auf Fotografien aus diesem Band zu finden ist: <http://www.nataliekriwy.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁷⁰³ Kriwy/Runge 2016

⁷⁰⁴ Kriwy 2016: S. 158.

obachterin und nüchterne Sammlerin von Alltagsmomenten. Durch die überbordende Präsenz ihrer Person mittels der Selbstporträts, der Spurensammlung sowie der (handschriftlich) niedergeschriebenen Gedankenwelt wird sie für den_die Rezipienten_Rezipientin paradoxerweise jedoch immer ungreifbarer. Diese Strategie erinnert an Boltanskis künstlerische Praxis der Selbstentziehung. So versucht dieser scheinbar geradewegs gegenläufig agierend, durch exzessive Selbstdarstellung im eigenen Künstlerinterview, letztlich jedoch als Person „hinter dem Diskurs, der ihn überdeckt“⁷⁰⁵ zu verschwinden. Denn „[j]e mehr Interviews man gibt, um so weniger hat was, was man sagt, Realität. Alles Geäußerte ist Konstruktion; was man sagt, ist nur noch, was man sagt.“⁷⁰⁶ Just an dieser Stelle weitergedacht und mit Bezugnahme auf das Feld der (tödlichen) Erkrankung, könnte Kriwys Selbstpreisgabe einen ähnlichen Effekt für ihre Selbstwahrnehmung als Betroffene erzielen und das *Tagebuch einer Genesung* somit schließlich als Externalisierungswerkzeug zum emotionalen Ausstieg aus der Thematik der eigenen Krebserkrankung verstanden werden.

Theater und Performance: Noam Brusilovsky (* 1989)

Filmszenen aus der Kindheit, die Verteilung des Geburtstagskuchens im Zuschauer_innenraum sowie Texthänger des Protagonisten lassen die vierte Wand der Bühnenshandlung bröckeln. Es scheint, als ob kein Theaterabend stattfinden würde, da auf der Bühne ein junger Mann steht, der nicht schauspielert, sondern der nur er selbst ist. Noam Brusilovsky breitet seine Erinnerungen, Gedanken, Ängste und Fantasien ohne Selbstzensur vor den Betrachter_innen aus. In seinem Einpersonenstück *Orchiectomie rechts*, 2017 (Uraufführung: 08.12.2017 im Berliner Arbeiter-Theater) setzt sich Brusilovsky mit der titelgebenden chirurgischen Entfernung seines rechten Hodens aufgrund eines perniziösen Tumorbefundes auseinander. Damit einhergehend thematisiert er nachhaltig die eigene Homosexualität, welche er in Kausalität mit der Krankheitsdiagnose bringt. Das Motiv der Schuld, welches er in seinem eigenen Verhalten beziehungsweise seinem eigenen Sein sucht, verbindet das selbstreferentielle Stück mit der Geschichte des Theaters. Während zu Beginn bereits die einschlägigen Wortspiele von *orchis* (griech. Hoden) und *orchestra*

⁷⁰⁵ Kampmann, Sabine: Das Interview als Tarnkappe: Andy Warhol und Christian Boltanski, in: Ehniger, Eva/Nieslony, Magdalena (Hg.): Theorie². Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie, Bern 2014, S. 129-144, S. 141.

⁷⁰⁶ Von Drahten, Doris: Der Clown als schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski (Paris, Dezember 1990), in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 228-252, S. 231.

(griech. Tanzplatz) Äquivalenzen evozieren, ist es schließlich die mythologische Figur des Ödipus, welche die beiden Welten im letzten Drittel der Aufführung vereint.

Sinnigerweise findet eine Nachstellung der Tragödie auf einer zweiten Bühne statt. Dabei handelt es sich um den Motivkuchen Brusilovskys, den dieser realiter zu seinem vierten Geburtstag bekommen hatte. Während im Hintergrund Brusilovsky als Kind in den originalen Videoaufnahmen seiner Feier im Kindergarten gezeigt wird, trägt der mittlerweile Erwachsene eine detailgetreue Rekonstruktion des Kuchens auf die Bühne (Abb. 27). Dabei handelt es sich um einen rechteckigen, dunkel glasierten Marmorkuchen, in dessen Schokoladenglasur kleine Kunststofffiguren und Theateraufbauten eingelassen sind (Abb. 28). Anhand der Miniaturen vollzieht Brusilovsky im späteren Verlauf des Stückes die Sage des Ödipus nach, welche er auf sein eigenes Leben bezieht und sich demzufolge selbst als tragische Figur präsentiert.

Bei Gesamtbetrachtung des Stückes ergeben sich damit drei Erzählmodi beziehungsweise drei untereinander völlig unabhängige Figuren, die Brusilovsky mitunter abrupt alternierend verkörpert. Somit ist er zugleich der nüchterne Vermittler medizinischer Fakten und Terminologien, ferner sein kindliches Ich am Tag seines vierten Geburtstages sowie gegen Ende ein im dionysischen Rausch befindlicher Genesener. Diese drei Rollen korrespondieren mit seinen drei Zugangsebenen hinsichtlich seiner Krebserkrankung. So erfolgt diese Auseinandersetzung konkret in medizinischer, biografischer sowie theatergeschichtlicher Form.

In *Orchiektomie rechts* steht Brusilovsky kontinuierlich selbst im Fokus, auch wenn seine physische Präsenz bisweilen in den Hintergrund beziehungsweise ins Dunkel der Spielfläche tritt. So vergegenwärtigen ihn dann stattdessen die medialen Bühnenrequisiten und projizieren verschriftete Gedankengänge, Fotografien sowie Filmaufnahmen auf bis zu drei Leinwände und präsentieren darüber hinaus seine auf Tonband konservierte Stimme aus dem Off.

Um die Auseinandersetzung Brusilovskys mit seiner eigenen Erkrankung in Bezug auf Schlingensiefels Verarbeitungsmodus aufzuschlüsseln, ist auf die eingangs als eine *scheinende* beschriebene Authentizität des Theaterabends zurückzukommen. So sei dieser Abend nach Angaben Brusilovskys hingegen vollkommen durchkomponiert und sämtliche Zufälligkeiten seien strategisch geplant und bewusst gesetzt worden.⁷⁰⁷ Der Umstand der Konstruktion

⁷⁰⁷ Diese Angaben wurden von Brusilovsky in einem Künstlerinterview mit der Autorin im Dezember 2018 getätigt (Brusilovsky 2018).

der Unmittelbarkeit ändert die Perspektive auf die Inszenierung deutlich. Demnach wird die eigene Erkrankung nicht in situ und aus dem Gefühl intimer Vertrautheit und Spontaneität heraus verhandelt, sondern von vornherein als selbstdistanziertes Projekt, als Werkstoff, konzipiert. Vor diesem Hintergrund kann den drei beschriebenen Bühnenrollen Brusilovskys noch eine vierte hinzugefügt werden: die des authentischen Noam Brusilovsky. Die Versprecher und kleinen Missgeschicke sind nunmehr als Teile der gesetzten Regieanweisung zu verstehen und sein Auftritt vielmehr als der seiner *persona*. Somit wird die Krebserkrankung, anders als bei Schlingensiefel, hier nicht mehr aus einer existenziellen Perspektive heraus betrachtet beziehungsweise durchlebt, sondern wird von Brusilovsky vom Standpunkt des wissentlich Überlebenden aus *reinszeniert*.

Mit *Orchiektomie rechts* dokumentiert Brusilovsky ferner das Heraustreten aus gleich zwei Lebensphasen. So bedeutet diese Retrospektive seiner Erkrankung sowie der damit verbundenen Gedankenströme den Abschluss der Aufarbeitung seines Schicksalschlages in Form eines vollendeten Werks. Und just dieses stellt gleichzeitig Brusilovskys Abschlussarbeit an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin dar und bedeutet demnach das Ende seiner Ausbildungszeit. Insbesondere angesichts dieses zweitgenannten Aspekts wird deutlich, dass die vorerst überstandene Krebserkrankung nicht nur als Anlass der Selbstkonfrontation, sondern auch als zweckdienliches Mittel zum beruflichen Werdegang fungiert.

In seiner Gesamtheit betrachtet kann konstatiert werden, dass das Stück in einem autor-zentrischen Rahmen verbleibt. Zwar wird neben der eigenen Fallgeschichte der Hodenkrebserkrankung die Thematik der Homosexualität Brusilovskys signifikant in den Fokus gerückt, wobei er sich in der daraus resultierenden Kombination von Pathologie und gleichgeschlechtlicher Orientierung auf einen verhältnismäßig exklusiven Rezipient_innenkreis bezieht. Während Schlingensiefel seine Krebserkrankung ohne derartige Herausstellung der exakten Diagnose auf einen möglichst großen Kreis an potenziell Betroffenen hin weitet, verengt Brusilovsky seinen Radius auf eine kleine Gruppe. Inwieweit es sich um eine bewusste Entscheidung für diesen reduzierten Resonanzrahmen hin handelt, muss an dieser Stelle offen bleiben. Generell sei angemerkt, dass bei Betonung der konkreten Erkrankung – und damit trotz des einschränkenden Umstandes, dass Frauen als selbst von Hodenkrebs Betroffene hierbei ausgeschlossen wären –, zumindest eine Adressierung sämtlicher Män-

nern ungeachtet ihrer sexuellen Orientierung möglich gewesen wäre.⁷⁰⁸ Brusilovskys beschriebene Kanalisierung wirkt einer gesamtgesellschaftlichen Sensibilisierung somit konzeptuell entgegen, wie sie jedoch Schlingensiefel in seinem Spätwerk intendiert beziehungsweise affirmiert. Auf Makroebene analysiert, könnte Brusilovsky in seiner Inszenierung *Orchiektomie rechts* eher das Anliegen einer Diskursfähigkeit von gleichgeschlechtlicher und hier insbesondere zwischen Männern stattfindender Liebe zugeschrieben werden. Die Krebserkrankung rückt – womöglich aufgrund ihrer Überwindung – dabei phasenweise annehmend in den Hintergrund und wird Werkzeug beziehungsweise Illustration der selbstreflexiven Auseinandersetzung mit der eigenen Homosexualität des Regisseurs.

Mit Blick auf einschlägige motivische Äquivalenzen ergeben sich trotz Brusilovskys Kenntnis⁷⁰⁹ des Spätwerks Schlingensiefels verhältnismäßig wenige Kongruenzen. Zu nennen seien dabei lediglich die Verwendung von autobiografischem Filmmaterial sowie der Einsatz von Audioaufzeichnungen des Protagonisten. Höchstens zu Schlingensiefels *Inszenierung Sterben lernen! Herr Andersen stirbt in sechzig Minuten*, 2009 (siehe II.4.2), können spezifischere Anleihen im Bereich des Erlernens der *ars moriendi* durch Herrn Andersen herausgearbeitet werden. So animiert Brusilovsky in der Mitte des Stückes das Publikum, es ihm gleichzutun und das Sterben zu üben. Brusilovsky vollzieht dies durch minutenlang wiederholtes Zubodenfallen und Aufstehen, ohne diese „Übung“ mit Bravour zu meistern und ringt dazu analog zu Herrn Andersen signifikant mit dem Sterben.

Abschließend kann im Hinblick auf Brusilovskys selbstreferentielle Inszenierung festgehalten werden, dass diese nicht im Schwellenraum zwischen Leben und Tod bezüglich des eigenen Selbsterlebens stattfindet. Eine Herausstellung einer derartigen homologen Verfasstheit findet hier nicht statt. Ferner muss gegenüber Schlingensiefels Ansatz der expliziten Betonung der generell homologen Binnenverfassung hier eher von einer singulär fokussierten Selbstdarstellung ausgegangen werden. So konzentriert sich Brusilovsky neben den potenziell zu verhandelnden homologen Facetten mitunter des Genesenen, des Twens, des Sohnes, des Mannes oder des Liebhabers, nahezu ausschließlich auf seine sexuelle Orientierung, welche zwar Aspekte der anderen Seinsfacetten tangiert, diese im Rahmen seiner Inszenierung *Orchiektomie rechts* allerdings deutlich ins Off des Spotlights drängt.

⁷⁰⁸ Grundsätzlich bleibt zu überlegen, dass bei einer Fokussierung auf dem Umstand der Beeinträchtigung der geschlechtlichen Unversehrtheit nicht auch äquivalent betroffene Frauen mit beispielsweise Brust- oder Eierstockkrebs hätten miteinbezogen werden können.

⁷⁰⁹ Brusilovsky 2018

Zusammenfassung

Nach der geleisteten vergleichenden Zusammenschau der selbstreferentiell-autobiografischen Arbeiten von Wilke, Georgescu, Herrndorf, Kriwy und Brusilovsky kann festgestellt werden, dass Schlingensiefs offensive Selbstdarstellungen als Krebskranker sowie seine werkkohärente Selbstverwertung zunächst kein singuläres Phänomen innerhalb der Kunstwelt darstellen. Verlagert sich jedoch der Fokus der Betrachtung vom faktischen Werk hin auf eine konzeptuelle Ebene, so hebt sich Schlingensiefs Spätwerk durch seine bereits erwähnten externalisierten Selbstverwertungen als Werkzeug zur *Aktivierung eines Kollektivs* deutlich ab. Zwar arbeiten die fünf Genannten ebenfalls an einer gewissen Sichtbarmachung von Kranken und Sterbenden, allerdings bleiben die Werke in letzter Konsequenz eng an die jeweilige Künstler_innenperson gebunden. Ein gesamtgesellschaftlicher Apell geht von ihnen nicht aus. Stattdessen scheinen sie primär als Bewältigungsstrategien der Ohnmacht angesichts der eigenen Verwundbarkeit und (nahenden) Endlichkeit zu funktionieren. Somit sei ungeachtet der unterschiedlichen medialen Modi der Umsetzung besprochener fünf Kunstschafter konstatiert, dass diese in ihren Arbeiten jeweils als mündige Patient_innen agieren und die abstrakte Krebsdiagnose in einen Werkstoff zur Wiedererlangung von Autonomie und Deutungshoheit über ihr Leben (in-)explizit im Modus ihres damit verbundenen Selbstverständnisses als Künstler_innen transformieren.

Dieser insgesamt relativ einseitigen Gewichtung von Eigen- und Fremdreferentialität gegenüber *wächst* Schlingensiefel allerdings im Wortsinn *über sich hinaus*. Der Modus der personenbezogenen Homologie erlaubt ihm einen über-selbstlichen Blick auf sich selbst und insbesondere auf die Gesellschaft. Diese von ihm adressierte Gemeinschaft ist entgegen seines Frühwerkes nicht ein gewisser Kreis von (phänotypischen) Marginalisierten, sondern die größtmögliche beschreibbare Ansammlung von Personen: die Menschheit. Mit seiner dezidierten Massenmobilisierung der Rezipient_innen hin zur Erlangung von Autonomie und dabei zugleich zur Bewahrung von Solidarität und Gemeinschaftssinn, hebt sich Schlingensiefs lebenskünstlerisches Spätwerk deutlich von den (letzten) Selbstdokumentationen anderer tödlich erkrankter Kunstschafter ab.

II.2.5 Fazit: Posthume Homologie und Autonomie durch das *Operndorf Afrika*, seit 2009

Wie bereits mehrfach angedeutet, soll abschließend noch genauer auf die eurozentristische Konstruktion und die mythologische Aufladung des Topos „Afrika“ als Ort eines „natürlichen“ Sterbens eingegangen werden. Diese Perspektive steht in engem Konnex mit Schlingensiefs Telos der Autonomie sowie seinen damit verbundenen paradoxen persönlichen Anliegen. Anhand der von Schlingensief noch zu Lebzeiten initiierten Errichtung des *Operndorfes Afrika* (seit 2009) in Burkina Faso soll diese auf den ersten Blick verengende und eindimensionale Sichtweise aufgeschlüsselt und in seiner Gänze zugänglich gemacht werden. Im Zuge dessen wird hierbei nochmals auf Schlingensiefs Lösung der Entgrenzung von Leben und Kunst sowie insbesondere auf die daraus resultierende „profane Kreativität“⁷¹⁰ eingegangen.

Demnach bietet das Operndorf, so die These, die Option der äquivalenten Existenz der Seinsfacetten Schlingensiefs sowie das Erreichen einer finalen Autonomie. An diesem Ort kann sich seine Homologie entfalten, ohne an den Widersprüchen, die angesichts seiner diametralen Anliegen unweigerlich entstehen, zu zerbrechen. Diese gegensätzlichen Bestrebungen sind hierbei auf die beiden Ebenen der werkbezogenen und auto(r)zentrischen sowie der personenbezogenen und selbst-dezentrischen beziehungsweise über-selbstlichen Homologie zurückzuführen. So wird im Folgenden besonders auf die Doppelcodes von Präsenz und Festhalten sowie auf die von Verschwinden und Loslassen eingegangen. Ebenso wird anhand des *Operndorfes Afrika* auch Schlingensiefs Eintreten für die Autonomie seiner Selbst sowie die sämtlicher Individuen – trotz beziehungsweise wegen eurozentristisch-stereotypisierender Tendenzen – besonders signifikant.

Zu Gunsten dieser Ausführungen müssen hierbei die bauhistorische Genese und die schlingensieftypische polarisierende Rezeptionsgeschichte des *Operndorfes Afrika* in Burkina Faso ausgeklammert und stattdessen auf die rezenten Publikationen von Jan Endrik Niermann⁷¹¹ und Fabian Lehmann⁷¹² verwiesen werden.

⁷¹⁰ Reckwitz 2012: S. 358.

⁷¹¹ Niermann, Jan Endrik: Schlingensief und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität, Wiesbaden 2013.

⁷¹² Lehmann, Fabian: Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso. Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?, Lüneburg 2013 (Masterarbeit).

- a) Das *Operndorf Afrika* als Knotenpunkt der werkbezogenen und der personenbezogenen Homologie

Nach der vorausgegangenen Analyse Schlingensiefs lebenskünstlerischer Aktivitäten zur Sichtbarmachung von Kranken und Sterbenden lässt sich als minimalste Quintessenz seiner multimedialen Rezipient_innenansprachen die (Wieder-)Erlangung von Autonomie fassen. Diese Mündigkeit ist in Bezug auf Schlingensief eng an die Deutungshoheit seines Werkes und die „Kontrolle der eigenen Bilder“⁷¹³ gebunden.⁷¹⁴ Die beschriebenen „Technologien des sterbenden Selbst“⁷¹⁵, im Falle Schlingensiefs⁷¹⁶ die letzten Bühnenwerke, das Tagebuch und die Internetweblogs, entspringen vor diesem Hintergrund dem „Motiv des ‘im eigenen Bild’ [sic!] -Sterbens [...] als eine besondere Form der Autonomie“⁷¹⁷. Allerdings zeigt sich – womöglich unterstützt durch eine zunehmende „Zustimmung“⁷¹⁸ in die Erkrankung – im Modus der personenbezogenen Homologie auch ein übergeordnetes Selbstverständnis Schlingensiefs. Genauer gesagt verschärfen sich gegen Ende seines Lebens die genannten binären Ausrichtungen von Auto(r)zentrierung und Selbstdezentrierung. Den wortwörtlichen Ausweg bildet hierbei das Operndorf als Ort der äquivalenten und friktionsfreien Parallelexistenz seiner Homologie.

Mit tieferem Blick in die Duplizität der werkbezogenen und der personenbezogenen Homologie innerhalb der Person Schlingensiefs kann festgestellt werden, dass sich je zwei alternierend auftretende Intentionen des Regisseurs herauskristallisieren. So liegen einerseits die Doppelcodes von Präsenz und Festhalten sowie die von Verschwinden und Loslassen vor. Die Koexistenz dieser per se gegenläufigen Bestrebungen führen zu unauflösbaren Verschränkungen, ähnlich irreführender *double-bind*-Situationen⁷¹⁹. So stehen sich bei Schlingensief zwei jeweils sich gegenseitig ausschließende Lesarten mit ihren demzufolge diametralen Intentionen gegenüber, welche sich in kein „harmonisches“ Selbst überführen

⁷¹³ Bächle 2014: S. 348.

⁷¹⁴ Zum „Archiv- und Ordnungssinn“ Schlingensiefs, siehe: Schaper2014: S. 313.

⁷¹⁵ Bächle 2014

⁷¹⁶ Siehe ergänzend die allgemeine Definition dieser Technologien nach Bächle (2014: S. 374): „Diese symbolischen *Technologien eines sterbenden Selbst* [sic!] bringen spezifische kulturelle Identitäten hervor, in denen Krankheit und Tod bedeutungsvoll erzählt werden können. Das Tagebuch-Schreiben, das Gespräch Betroffener mit Angehörigen und Freunden oder ein mächtiges medizinisches Diskurswissen gehören zu gängigen Techniken biografischer Selbstnarration, mit deren Hilfe die Identität einer oder eines Sterbenden erzählt wird.“

⁷¹⁷ Bächle 2014: S. 396.

⁷¹⁸ Kübler-Ross 1999

⁷¹⁹ Siehe dazu: Authaler, Irmgard: Die Sprache des Schizophrenen. Schizophrenie aus psychologischer Sicht, Essen 2015, insbes.: S. 103-110.

lassen. Erst in seinem letzten Werk respektive *work in progress*, dem *Operndorf Afrika*, können Schlingensiefs Streben nach Gegenwärtigkeit sowie seine Einwilligung in ein Entschwinden gleichermaßen verwirklicht werden. Hierbei werden die Kategorien des autozentrischen Regisseurs und des selbstautorisierten Propheten respektive sterblichen Gottes nicht zugunsten einer Kernaussage gegeneinander abgewogen, sondern bleiben als gleichwertige Les- und Seinsarten im Sinne einer *gelebten* inhärenten Homolokie bestehen.

Hinsichtlich des Projekts des *Operndorfes Afrika* sei konstatiert, dass es Schlingensiefel darin möglich ist, im Modus der personenbezogenen Homolokie, selbst-dezentrisch Wissen und Visionen abzugeben. Seine Ideen gehen in Form von Inspirationen – sei es in ihrer Übernahme oder in ihrer Abgrenzung dazu – auf die vor Ort Mitwirkenden über, welche als Kollektiv den Grundgedanken des Operndorfes nach Schlingensiefs Tod weiterspinnen. Schlingensiefs „Erfindung“ wird somit in der Praxis weitergedacht und -interpretiert – und andererseits bleibt das „Patent“ in seiner Hand. Somit wird sein geistiges Eigentum zur freien Verfügung aller gestellt, welche allerdings *im Geiste* Schlingensiefs am Bau des Operndorfes weiterarbeiten. Dies bedeutet einerseits, dass die lebenszeitliche Autorität des Künstlers damit zwar faktisch und in situ aufgeboben ist. Andererseits bleibt sie ideell fortbestehend.

Dies zeigt sich auch an dem Internetauftritt des Operndorfes.⁷²⁰ Auf der Webseite erfährt Schlingensiefel gegenüber anderen Projektmitarbeiter_innen ungeteilte Aufmerksamkeit. So werden bereits auf der Startseite dem_der User_in verschiedene Zitate Schlingensiefs in einer Slideshow vor Augen geführt. Das Operndorf als Architektur scheint damit nur durch Schlingensiefs Worte erklär- und begreifbar zu sein. Statements des eigentlichen Architekten und gegenwärtigen baulichen Realisators, des renommierten Diébédo Francis Kéré, können nur durch kleinteilige Navigation im Strukturbaum des Menüs abgerufen werden. Ähnlich verhält es sich mit Aino Laberenz, welche als geschäftsführende Gesellschafterin und Stiftungsvorstand der *Stiftung Operndorf Afrika*⁷²¹ ebenfalls hinterrangige Wichtigkeit zugunsten Schlingensiefs ubiquitärer Präsenz erfährt. Dessen digitales Selbst überdauert somit deutlich das biophysische Selbst und avanciert zum allgegenwärtigen *spiritus rec-tor*.

Somit lässt sich resümieren, dass trotz des Todes Schlingensiefs beziehungsweise dessen Verschwindens keine Verselbstständigung des Projekts stattfindet. Vielmehr wird das

⁷²⁰ Homepage des Operndorf Afrika-Projektes: <http://www.operndorf-afrika.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁷²¹ Operndorf Afrika 2020: <http://www.operndorf-afrika.com/ueber-uns/die-initiatoren/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Operndorf Afrika vor – seinem geografischen sowie seinem digitalen – Ort zu einem *Schau-*platz der überzeitlichen Präsenz Schlingensiefs. Damit ist das Operndorf gleichzeitig selbstgewählter Selbst-Distributionsort im Sinne des Doppelcodes von Auflösung und Loslassen, genauso wie selbstgeschaffenes Denkmal in Form eines weiterlebenden Organismus und Signifikant des Doppelcodes von Präsenz und Festhalten. Mit Blick auf das Projekt in seiner Gesamtheit kann konstatiert werden, dass das *Operndorf Afrika* sowohl einen Beweis der Sterblichkeit sowie des Weiterlebens von Schlingensief darstellt. Demzufolge besteht nicht nur Schlingensiefs Kunst fort, ebenso ist auch seine Homolokie für die (zumindest mediale) Ewigkeit konserviert.

b) Das *Operndorf Afrika* als Realisationsort profaner Kreativität

Mit dem *Operndorf Afrika* initiiert Schlingensief einen Wohnort, der, konzeptuell betrachtet, konstitutiv zum Ausbruch „aus den Sackgassen der dualistischen Transfersysteme“⁷²² beiträgt und der in der Praxis konkret die künstlerisch-kreative Lebensführung als affektives Telos der Spätmoderne unterstützt. Damit gießt Schlingensief die Strategie seines nomadischen Kunstzuges in Werkform und macht diese anschlussfähig für eine Vielzahl von lebenskünstlerischen Interessierten und Aktiven. Er bietet durch das Operndorf insbesondere eine Plattform für eine sogenannte „profane Kreativität“⁷²³.

Entgegen der Vorstellung einer unauflösbaren Verzahnung und Bedingtheit von Kreativität und (Künstler_innen-)Genie, basiert eine nach Reckwitz profane Kreativität vielmehr auf ihrer als solchen unbewussten, alltäglichen Verrichtung durch Einzelne respektive durch unspezifische Gruppen. Für diese Form der Schöpfungskraft definiert Reckwitz als signifikant, „dass sie eine lokale, eine situative Praxis ist, die im jeweiligen Moment etwas für den oder die Teilnehmer Erfinderisches hervorbringt und ihnen Lust bereitet. Die profane Kreativität kennt somit keine Rezipienten, aber sie geht auch nicht eigentlich von einem Produzenten aus: Sie ereignet sich in der Sequenz der Praxis und der Subjekt-Objekt-Netzwerke.“⁷²⁴ Zudem entspricht die Ausübung der profanen Kreativität weder einer gesellschaftlichen Erwartungshaltung noch folgt sie auf einen dem Subjekt inhärenten Wunsch, weshalb „soziale Anerkennung und Selbstwertgefühl von ihnen unabhängig“⁷²⁵ sind. Diese Art der Kreativität liegt also im Auge des_der Betrachtenden und kann weniger als ein be-

⁷²² Niermann 2012: S. 66.

⁷²³ Zur Vertiefung siehe: Reckwitz 2012: S. 358-362.

⁷²⁴ Reckwitz 2012: S. 359.

⁷²⁵ Reckwitz 2012: S. 362.

wusst performter Akt, sondern vielmehr als eine natürliche und insbesondere unbewusste „Lebensäußerung“ verstanden werden. Als weitere Charakteristika profaner Kreativität können noch die Kategorien von Zufall und Spontaneität miteinbezogen werden, welche für zwei⁷²⁶ ihrer Konstellationen, die Improvisation und das Experiment, konstitutiv sind. Profane Kreativität, im Gegensatz zum sakralen Künstler_innengenieur, als banal, zufällig und ubiquitär verstanden, steht somit stellvertretend für eine gelungene Überführung von Kunst in Lebenspraxis.

Schlingensiefs Anliegen einer Veralltäglichen von Kunst beziehungsweise einer kreativen Lebensführung soll im *Operndorf Afrika*, entgegen seinen früheren ephemeren Aktionen und Inszenierungen, erstmals zur dauerhaften Instanz werden.⁷²⁷ Dabei muss betont werden, dass diese gelebte Entgrenzung von Kunst und Leben per se weder an gesellschaftliche noch nationale Zuschreibungen gebunden ist. Kreativität als eine profane verstanden ist vielmehr „kein ‘knappes Gut’ [sic!] um das ein Aufmerksamkeitswettbewerb stattfindet, sondern ein schon immer im Überfluss vorhandenes öffentliches Gut, das sich etwa in jeder musikalischen, kulinarischen, handwerklichen oder kommunikativen Tätigkeit einstellt.“⁷²⁸ Vor diesem Hintergrund weiter gedacht kann auch der Künstler_innen- beziehungsweise der Laienbegriff neu überlegt werden. In Bezug auf das hier im Fokus stehende *Operndorf Afrika* skizziert Marcel Bleuler ein Künstler_innenverständnis der Burkinabe, welches in seinen Grundzügen dem Konzept der profanen Kreativität entspricht.⁷²⁹ Bleuler, der mit den beiden dortigen *artist-in-residency*⁷³⁰ des Jahres 2016, Pio Rahner und Nomwindé Vivien Sawadogo, in engem Austausch steht, berichtet, dass Kunstschaaffende in Burkina Faso „grundsätzlich als Verrückte wahrgenommen [würden], wobei dies nicht unbedingt despektierlich gemeint sei. Denn die Passion, mit der sie an die Sache gehen und die von einem Plan zeugt, werde durchaus wahrgenommen. Diese Leidenschaft, die sich auf eine Tätigkeit richtet, die sich keinen eingebürgerten Kategorien kultureller Produktion zuordnen lasse, mache Menschen zu Verrückten, also zu Künstler_innen [sic!].“⁷³¹ Das von Sawadogo als

⁷²⁶ Komplettierend sei angefügt, dass nach Reckwitz die Idiosynkrasie und das hermeneutische Netz die Übrigen der insgesamt vier Konstellationen profaner Kreativität darstellen. Ausführlich dazu: Reckwitz 2012: S. 360f.

⁷²⁷ Sehr interessant hierzu ist die „Rede von Christoph Schlingensief anlässlich der Grundsteinlegung des Operndorfes am 8. Februar 2010“, in: Kat. Ausst. Venedig 2011, S. 102-105.

⁷²⁸ Reckwitz 2012: S. 360f.

⁷²⁹ Bleuler 2018

⁷³⁰ Operndorf Afrika 2020: <http://www.operndorf-afrika.com/artist-in-residence/das-programm/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁷³¹ Bleuler 2018: S. 185.

„`artiste comme fou´ [sic!]“⁷³² beschriebene Konzept, unterscheidet Bleuler von „der Geniefigur aus der westlichen Kunstgeschichte“⁷³³. Bleuler weiter: „Die burkinische Figur hingegen bezieht sich darauf, dass der_die verrückte Künstler_in [sic!] etwas macht, was nichts Bestehendem zugeordnet werden kann. Das Verrückte besteht darin, sich etwas `Nutzlosem´ [sic!] hinzugeben. Eine Tätigkeit, die nicht aufgrund ihrer Beziehung zu Bestehendem, sondern einzig aufgrund der Leidenschaft, mit der sie betrieben wird, eine Relevanz erhält.“⁷³⁴ Dieses Kunstverständnis korrespondiert mit Schlingensiefs Praxis, welche auf eine Nivellierung der Figur des_der Künstler_in und zugleich auf eine Integration ins Lebensweltliche abzielt. Entgegen dem Sonderstatus, den ihm die Öffentlichkeit vor allem im deutschsprachigen Raum zugesteht, ist Schlingensief als Künstler in Burkina Faso zwar nicht konform, jedoch in eine gewisse Alltäglichkeit integriert. Und just diese im *Operndorf Afrika* erfahrbare Alltäglichkeit und die Distanz zum eigenen Diskursbildungsimperativ führen, so die These, zu einer basalen Autonomieerfahrung Schlingensiefs.

c) Autonomie durch Diskurskappung

Mit Blick auf Schlingensiefs Streben nach Selbstbestimmung – sowohl als Künstler wie auch als Mensch und insbesondere als Sterbender – vollzieht sich dieses insbesondere in seinem Modus der werkbezogenen Homologie nicht durch das Ausleben einer profanen Kreativität geschweige denn eines basalen In-der-Welt-Seins. Vielmehr „konstruiert und dekonstruiert [er] sich, den `künftig Verstorbenen´ [sic!], als eine Figur, die durch die Überlagerung autobiografischer und fingierter Elemente sowie die Aufspaltung in unterschiedliche Rollen das Ergebnis selbstinszenatorischer Verfahrensweisen ist – und erzeugt so eine Überfülle an Klängen und Bildern, an Szenen und Szenerien, die alle das Thema des Todes und des Sterbemüssens umkreisen.“⁷³⁵ Ferner konzentriert er sein Streben nach Autonomie über den Erhalt der Deutungshoheit über seine (Künstler-)Existenz. Angesichts des von Bächle formulierten grundlegenden menschlichen Anliegens, „im eigenen Bild sterben zu dürfen“⁷³⁶, ist Schlingensief mit der über-menschlichen Kontrolle der produzierten beziehungsweise der selbst provozierten Medienbilder konfrontiert. Mit zunehmender Beobachtung der Fremdwahrnehmung, wie es Schlingensief beispielsweise in seinen Blogs vollzieht, wird letztlich genau diese Kontrolle zum Zwang und zum selbstgeschaffenen Korsett.

⁷³² Bleuler 2018: S. 186.

⁷³³ Bleuler 2018: S. 190, Anm. 14.

⁷³⁴ Bleuler 2018: S. 190, Anm. 14.

⁷³⁵ Umathum 2012: S. 260.

⁷³⁶ Bächle 2014

In dieser Enge erscheint, mit Bächle gesprochen,⁷³⁷ Schlingensiefs Rekurs auf den Topos Afrika als „Zufluchtsort“, gar als „Arche“ im Hinblick auf das Vorhandensein einer vermeintlich wahren Autonomie, als Ausweg: „In Afrika findet Schlingensief die Selbstverständlichkeit des Sterbens, die dem Zwang zur Selbstinszenierung gegenübersteht. Diese Selbstverständlichkeit benötigt kein Wissen über den Tod, sie fordert keine Bilder ein, sondern bietet eine eigene, andere Form der Autonomie, die keine Kontrolle mehr einfordert. Hier ist die Ruhe.“^{738/739} Allerdings ist diese Feststellung Bächles nur mit großem Vorbehalt zu übernehmen. Denn dieser verklärende Blick begünstigt eine Fortschreibung der Zementierung der tradierten europäischen Stilisierung Afrikas als das diametral „Andere“, „Ursprüngliche“ und „Echte“. Die vermeintliche Nicht-„Imitation des Lebens“⁷⁴⁰ scheint Schlingensief dort vergegenwärtigt zu bekommen: „Genau dieses Gefühl kam mir immer, wenn ich in Afrika war. Denn in diesen Ländern war alles wesentlich konkreter. Es war direkter, härter, teilweise so hart, dass ich auch gerne wieder abgereist bin. Aber das konkrete Leben und auch sehr oft das sehr harte Überleben in einigen afrikanischen Ländern erzeugt in mir das Gefühl, dass ich mich verloren hatte.“⁷⁴¹ Paradoxerweise schätzt Schlingensief demnach einerseits die Unmittelbarkeit und Alltagshärte in Afrika, andererseits spricht er sich an selbiger Stelle bewundernd für die Spiritualität, insbesondere der Burkinabe,⁷⁴² und der transphänomenalen Rezeption der Welt aus: „Der Reichtum Burkina Fasos besteht für mich in der spirituellen Reinheit seiner Bewohner. Hier scheint die Welt wirklich noch anders zu ticken.“⁷⁴³

Diese eurozentristische Perspektive⁷⁴⁴ kann ebenfalls als Strategie, die in zweierlei Hinsicht das Telos der Autonomie verfolgt, verstanden werden. Zum einen dient sie in ihrer einfachen Lesart tatsächlich als heilsbringende Heterotopie. Die – bewusst – illusionistische Fürwahr-Nehmung Afrikas als Ort der Selbstfindung, des Loslassens und damit der höchsten

⁷³⁷ Bächle 2014: S. 383.

⁷³⁸ Bächle 2014: S. 398.

⁷³⁹ Zur Schlingensiefs Verklärung eines „familiären Sterbens“ in Afrika siehe auch: Schlingensief/Fischer 2009, 21:46 min.

⁷⁴⁰ Schlingensief 2011: S. 102.

⁷⁴¹ Schlingensief 2011: S. 102.

⁷⁴² Schlingensief 2011: S. 103.

⁷⁴³ Schlingensief 2011: S. 103.

⁷⁴⁴ Siehe dazu ebenfalls: Altenhof, Eliza: „zeige deine Wunde“. Krankheit und Sterben im Spätwerk von Christoph Schlingensief, in: Berbig, Roland/Faber, Richard/Müller-Busch, H. Christof: Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller, Band 2: Das 20. und 21. Jahrhundert, Würzburg 2017, S. 259-272, S. 272.

Stufe der Autonomie, ist der Strohhalm im Sinne eines letzten Ganges Schlingensiefs.⁷⁴⁵ Das „Auffanggefäß“⁷⁴⁶ Afrika wird somit in der finalen Lebensphase Schlingensiefs letztlich zum Symbol eines, wenn nicht abgeschlossenen Werkes, zumindest jedoch abgeschlossenen, weil erreichten, Lebensziels: Autonomie.

Jenseits dieser Aufrechterhaltung des illusorischen Heilsortes Afrika, tragen Schlingensiefs „exotisierende[] Idealisierung[en]“⁷⁴⁷ sowie „seine Aussagen [, die] von einer dualistischen Konstruktion eines `Wir´ [sic!] und die `Anderen´ [sic!] durchsetzt“⁷⁴⁸ sind, zu einer letztendlichen Anerkennung und Autonomie der Bukinabe bei. Verkürzt formuliert ist es gerade diese Akzeptanz der Differenz, die nicht auf einen „`Verbrüderungsdiskurs´ [sic!]“⁷⁴⁹ mit etwaigen Assimilationsanregungen abzielt. Bleuler konstatiert in Bezug auf Schlingensief: „Eine zu einfache Vorstellung der gemeinschaftlichen Verbindung, der Transformation von Subjektivität oder von intersubjektiven Beziehungen lehnt er dezidiert ab.“⁷⁵⁰ Somit ergibt sich eine „Perspektive auf das Operndorf als ein Raum der Differenz – anstatt der Partizipation“⁷⁵¹ und der Angleichung. Entgegen einer egalisierenden beziehungsweise nivellierenden Transkulturalitätsbeschwörung führt „der Fokus auf die Differenz zu einer genaueren Wahrnehmung und einer Anerkennung `der Anderen´ [sic!]“. ⁷⁵²

An dieser Stelle lässt sich resümieren, dass das *Operndorf Afrika* eine Vollendung Schlingensiefs lebenskünstlerischer Ansprüche, dem Ausleben seiner Homolokie sowie der Erlangung von Autonomie beschreibt. Somit fließen dort die Sphären von Kunst und Leben zusammen und werden idealtypischerweise Schlingensiefs an sich widersprüchlichen Bezeichnung als „Operndorf“ gerecht. Ferner findet auch die Koexistenz von Schlingensiefs werkbezogener und personenbezogener Homolokie statt. Demzufolge können beide Anliegen, sowohl das nach Auto(r)zentrierung als auch jenes nach Selbstdezentrierung realisiert werden. Und schließlich gelangt auch Schlingensiefs über den gesamten Werkverlauf konsequentes Streben nach Unabhängigkeit an sein Ziel: eigene Autonomie sowie die Marginalisierter beziehungsweise letztendlich aller Menschen, welche durch ihre *conditio humana* zu solchen gemacht werden.

⁷⁴⁵ „Die meisten Leute wollen nach Hause, ich will eben weggehen. Und zwar möglichst an einen Ort in Afrika. Und ich erhoffe mir, mich dort als Person in ihrer ganzen Absurdität irgendwie zusammenführen zu können.“ Schlingensief 2010: S. 63.

⁷⁴⁶ Schlingensief 2010: S. 63.

⁷⁴⁷ Bleuler 2018: S. 179.

⁷⁴⁸ Bleuler 2018: S. 179.

⁷⁴⁹ Bleuler 2018: S. 181.

⁷⁵⁰ Bleuler 2018: S. 191.

⁷⁵¹ Bleuler 2018: S. 191.

⁷⁵² Bleuler 2018: S. 191.

II.3. Anahita Razmi: Hybride kulturelle Zugehörigkeiten

II.3.1 „*Looking both ways*“⁷⁵³: Die Pluralisierung des Heimatbegriffs?

Obige Überschrift spielt auf die Wanderausstellung *Looking both ways. African Art from the Diaspora* des Jahres 2003 im Museum for African Art in New York an. Hierbei wurden zwölf zeitgenössische Künstler_innen aus sieben verschiedenen afrikanischen Staaten ausgewählt, welche ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in den meisten Fällen dauerhaft nach Europa respektive die USA verlegt haben. Dieser Aspekt des Grenzgängertums beziehungsweise des Agierens aus dem Exil heraus stellt eine unleugbar drängende Thematik dar, welche nicht nur in Bezug auf den afrikanischen Kontinent von anhaltender Relevanz ist, sondern sich auch in zahlreichen anderen Weltregionen vollzieht und Schlaglichter auf die Aspekte Macht, Religion und Kultur wirft. Diese Tatsachen jeweils prominent im Sinne einer großen Strahlkraft auszustellen, ist ein wichtiger, oftmals überfälliger Akt, welcher jedoch Gefahr läuft, angesichts seiner Überkomplexität sich auf Generalisierungen zwecks Konsumabilität zu reduzieren.

Mit Blick auf die genannte New Yorker Ausstellung muss konstatiert werden, dass diese dem Komplexitätsanspruch des selbstformulierten Zieles „to provide insight into the diaspora from an international perspective, revealing it through the art and stories of the artists themselves“⁷⁵⁴ nicht beikommt. Ohne an dieser Stelle näher die inhaltliche Konzeption, Künstler_innenauswahl und Schwerpunktsetzung analysieren zu können,⁷⁵⁵ offenbart bereits der Titel die schematische Herangehensweise der Verantwortlichen. Mit der Verengung des Horizonts auf angeblich nur zwei Richtungen – die Heimat und das Exil – wird den ausgewählten Kunstschaaffenden ein lediglich binäres Interesse und kreatives Vermögen zugeschrieben. Dass diese sich jedoch inmitten global zirkulierender Affektketten – gebildet aus der wechselseitigen Durchdringung von Diskursen und Artefakten – bewegen, verstellt diese Perspektive. Ferner verengt eine derartige Form der Komplexitätsvermeidung zu Gunsten eines simplifizierten Erklärungsmusters die Wahrnehmung der ausgewählten Künstler_innen sowie der zeitgenössischen Kunst der Länder des afrikanischen Konti-

⁷⁵³ *Looking both ways. Art of the Contemporary African Diaspora*, Ausstellungskatalog Museum for African Art New York, hg. von Laurie Ann Farrell, Gent 2003.

⁷⁵⁴ Farrell, Laurie Ann: Introduction, S. 12-14, in: Kat. Ausst. New York 2003, S. 12.

⁷⁵⁵ Siehe exemplarisch die Ausstellungskritik von Cotter, Holland: Art Review: An African Diaspora Show Asks: What Is Africanness? What Is Diaspora?, auf: New York Times, pub. 21.11.2003: <https://www.nytimes.com/2003/11/21/arts/art-review-an-african-diaspora-show-asks-what-is-africanness-what-is-diaspora.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

nents⁷⁵⁶ und verbleibt folglich in einer kulturessenzialistischen und insbesondere dualistischen Perspektive.

Im Zuge der Spätmoderne entspricht ein derartiger Ansatz nicht dem tolerierten beziehungsweise beförderten Pluralitätsempfinden der Individuen sowie den Erkenntnissen aus Wissenschaft und Wirtschaft, die Globalisierungseffekte betreffend. Um den Positionen dieser zeitgenössischen Kunstschaaffenden, welche sich nicht einzig in einem Wechselverhältnis zwischen Herkunfts- und (temporären) Ankunftsland befinden, entsprechen zu können, wäre in der Auseinandersetzung mit deren *Looking* anstelle *both ways* ein dezidiert multiperspektivischer Blick unabdingbar gewesen. Diesem Desiderat gegenüber soll in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die hierin aufgeführten Künstler_innen nachgekommen werden.

Konkret im Hinblick auf die Analyse der homologen Verfasstheit Anahita Razmis Kunstschaaffen ist es ein Anliegen, den einleitenden Terminus des *looking* durch *belonging* zu ersetzen und mit einem Interrogationszeichen zu versehen: *Belonging both ways?* Damit stellt sich die Frage angesichts der vorausgegangenen Analysen als eine im Vorfeld rhetorische heraus. Mittels dieser soll es allerdings nicht um die Repetition von Allgemeinplätzen gehen, sondern vielmehr wird mit dieser Frage – konkret mit dem Verb *belonging* – der Versuch unternommen, sich von dem ex-klusiven Konstrukt der Nation beziehungsweise dem insuffizienten Terminus der Heimat im Singular zu distanzieren.

So beschreibt die Verbform *belonging* angesichts seiner grammatikalischen Konjugationsform einen unbestimmt andauernden Prozess. Damit korrespondiert dieses Zugehörigkeitsgefühl mit der Dynamik sozialer Praktiken, welche in ihrer Übereinkunft beziehungsweise Divergenz Habitus und Verhalten von Gesellschaften temporär identifizierbar machen.⁷⁵⁷ Durch gelungene Mimesis signifikanter Handlungsmuster kann Zugehörigkeit evoziert werden und das Individuum in die entsprechende Praxisgemeinschaft aufgenommen werden. Allerdings erfährt dieses statische Erklärungsmuster in der Alltagspraxis eine latente Dynamisierung und Alterität. So besteht einerseits innerhalb einer Aktionsgemeinschaft durchweg eine gewisse Toleranzspanne der Abweichung von der Mimesis durch individuelle Parameter. Ferner vollziehen sich gemäß der hier vertretenen Perspektive der Transkulturalität kontinuierliche Austauschbeziehungen zwischen Individuen anderer Prä-

⁷⁵⁶ Anders als mittlerweile gegenüber diversen Weltregionen wird Afrika nach wie vor oftmals als Homogenität suggerierender Sammelbegriff gebraucht und erscheint dabei weniger als polyphoner Kontinent, als vielmehr als einheitlicher Großflächenstaat. Die einzelnen souveränen Länder werden damit unterschiedslos als „Afrika“ bezeichnet und müssen sich einem diffusen beziehungsweise leeren Signifikanten unterordnen.

⁷⁵⁷ Weiterführend zur Thematik von „Codes und Praktiken“, siehe: Reckwitz 2006: S. 35-39.

gungen. Anders als es eine Theorie der Kulturessenz oder auch des Multikulturalismus – gar des Ethnopoluralismus – leistet, beschreibt das Modell der Transkulturalität ein prinzipiell allseitig anschlussfähiges, integratives Netzwerk statt eines überkommenen Kugel- oder Inselmodells.⁷⁵⁸ Demnach ist Zugehörigkeit nicht an eine spezifische, einzige Gemeinschaft gebunden, sondern kann als potenziell ubiquitär anschlussfähig verstanden werden.

Um damit wieder auf die als rhetorische Frage umformulierte Phrase *Belonging both ways?* zurückzukehren, muss diese klar verneint werden. Allerdings erfolgt die Negation nicht im Sinne einer Re-reduzierung auf nur eine Perspektive und damit zu Gunsten der Zuspitzung der Zugehörigkeit auf den Nationen- oder *einen* Heimatbegriff. Stattdessen wird hier das Vorhandensein einer *Vielfalt* an Zugehörigkeiten und Prägungen, Sozialisierungen und Daheimen bejaht.⁷⁵⁹ Dabei beschreibt diese Polyphonie gleichzeitig weniger eine Beliebigkeit und Auflösung von Codes und Habituszuschreibungen, als dass sie diese vielmehr konserviert. So wird in der vorliegenden Arbeit nicht von der Konvergenz sämtlicher Traditionen und ritualisierten Handlungen zu einem „Einheitsbrei“ ausgegangen. Stattdessen steht ein homolokes Interaktionsverhältnis mit einem „nicht separatistische[n] und ausgrenzende[n] Verständnis von Kultur“⁷⁶⁰ unterschiedlicher bisweilen auch divergenter und in ihrer Gesamtheit paradoxer Codes im Fokus dieser Forschung. Demnach wird jenseits einer Schmelztiegeltheorie⁷⁶¹ auf „eine Anerkennung der Heterogenität der Kulturen mit Rücksicht auf die Übergänge und Grenzen zwischen den hybridisierten Kulturen, die zwar nicht mehr als homogen und separat angesehen werden können“⁷⁶², jedoch keine undifferenzierten Vermischungen darstellen, abgezielt.

Um diesen Umstand der Polysemie von Zugehörigkeit „dingfest“ beziehungsweise per- und rezipierbar zu machen, ist es analog zu den Schwellenräumen zwischen Körper und Geist (Lassnig) und zwischen Leben und Tod (Schlingensief) auch hier im Folgenden wieder die Kunst, welche Zugänge zu den basalen Aspekten der Homolokie verschafft. So werden vor diesem Hintergrund die künstlerischen Strategien Anahita Razmis als Versuch der homoloken Verortung zwischen verschiedenen kulturellen Prägungen verstanden. Ferner sei an

⁷⁵⁸ Zur Vertiefung siehe diverse Beiträge in: Schneider/Thomsen 1997 – sowie: Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften, in: Allolio-Näcke/Kalscheuer/Manzeschke 2005, S. 314-341. – Puff 2004.

⁷⁵⁹ So auch: Scheer, Monique: Alltägliche Praktiken des Sowohl-als-auch. Mehrfachzugehörigkeit und Bindestrich-Identitäten, in: Scheer 2014a, S. 7-27.

⁷⁶⁰ Welsch 2005: S. 332.

⁷⁶¹ Zur Vertiefung, siehe: Hettlage, Robert: Unerhörte Eintragungen in ein Gästebuch – à propos „Gastarbeiter“!, in: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie, 1984 (2), S. 331-354, S. 332-334.

⁷⁶² Puff 2004: S. 40.

dieser Stelle konstatiert, dass Razmis Werk als exemplarisch für eine ostentative Homologie bezeichnet werden kann. Ihre Arbeiten weisen jenseits von binären Etikettierungen und Grenzziehungen als deutsch und/oder iranisch eine ganz eigene, transkulturelle Ikonografie auf. Auf konzeptueller Metaebene betrachtet, erschafft Razmi mit dieser Herangehensweise letztlich einen durchlässigen Synergieraum zwischen – den hier als fragwürdig erachteten⁷⁶³ geografischen Zuschreibungen – *westlicher* Kunstgeschichte und *östlicher* Aktualität, individuellen Vorlieben und biografischen Elementen, aktuellen Diskursen und gleichzeitig den zu Gunsten dieser, zu blinden Flecken gewordenen Themen.

Mit ihrem Werk verdeutlicht Razmi schließlich, dass der Terminus der Heimat respektive der Zugehörigkeit nicht auf den Singular beschränkt ist. So kann dieser Zustand des „Sich-zu-etwas-gehörend-Fühlens“ auf diversen Ebenen der Vergemeinschaftung wie auch gerade in geografischer Hinsicht greifen. Diesem vielschichtigen Umstand der Beheimatung widmet sich *Der Spiegel* mit seiner Titelreportage „Was ist Heimat? Eine Spurensuche in Deutschland“⁷⁶⁴ im April des Jahres 2012.⁷⁶⁵ So erscheint diese Heftnummer in insgesamt dreizehn⁷⁶⁶ verschiedenen Ausführungen, welche jeweils unterschiedliche Alltagsszenen in deutschen Städten und auf dem Land zeigen. Mehrere dieser Fotografien sind dabei auf den Künstler Peter Bialobrzeski zurückzuführen, welcher sich in seinem Œuvre zentral mit Aspekten der Stadtarchitektur und damit auch Fragen der Behausung sowie weitergehend der Beheimatung auseinandersetzt. Insbesondere die vom *Spiegel* ermöglichte Wahlfreiheit und damit die Reflexion über die komplexe Konstitution von Zugehörigkeit, der Zusammengehörigkeit und letztlich auch der Beheimatung ist zentrales Element in Bialobrzeskis Arbeiten *Heimat* (2005) und *Die zweite Heimat* (2017)⁷⁶⁷. Während im 20. Jahrhundert Fotografinnen und Fotografen wie René Buri, Stefan Moses, Candida Höfer oder Herlinde Koelbl

⁷⁶³ Im Folgenden werden die unscharfen und relationalen Himmelsrichtungen *Osten/Westen* sowie ihre adjektivischen Formen zur Beschreibung im Kunstkontext kursiv gesetzt. Zu einer ähnlichen kritischen Positionierung und Begriffsverwendung siehe auch: Jacobi, Hannah Sophia: Positionen zeitgenössischer iranischer Kunst im Kontext einer globalen Kunstgeschichte. Repräsentationen kultureller Identität in der Kunst von Khosrow Hassanzadeh, Shadi Ghadirian und Farhad Moshiri/Shirin Aliabadi, Berlin 2009 (Magisterarbeit). – Allerstorfer, Julia: Visuelle Identitäten. Künstlerische Selbstinszenierungen in der zeitgenössischen iranischen Videokunst, Bielefeld, 2018.

⁷⁶⁴ Kurbjuweit, Dirk: „Mein Herz hüpf“, in: *Der Spiegel*, Nr. 15/2012 (07.04.2012), S. 60-69.

⁷⁶⁵ Neben der Auseinandersetzung mit dem Heimatbegriff in seiner wöchentlichen Standardausgabe verhandelte *Der Spiegel* das Thema Heimat auch innerhalb seiner Sonderreihe „Wissen“. So widmete sich die Dezemberausgabe des Jahres 2016 unter dem Titel „Heimat. Annäherung an ein schwieriges Gefühl“ diesem Sujet monothematisch; dabei jedoch äußerst differenziert und umfassend.

⁷⁶⁶ Davon zeigen elf Abbildungen Szenen aus Deutschland, während ferner die Ausgaben für Österreich und die Schweiz über ein je eigenes Titelbild verfügen.

⁷⁶⁷ Bialobrzeski, Peter: *Die zweite Heimat*, Stuttgart 2017.

sich mit der Porträtierung der deutschen Nation⁷⁶⁸ beziehungsweise der Kulturlandschaft des Waldes⁷⁶⁹, wie beispielsweise durch Anna und Bernhard Blume oder Joseph Beuys, befassen, ist es im 21. Jahrhundert Bialobrzkeski ein Anliegen, eine Synthese zu zeigen. So lichtet er für sein Fotobuch *Heimat* die belebte Natur Deutschlands ab, wobei die Menschen darin – in selbstbekundeter Anlehnung an Caspar David Friedrich⁷⁷⁰ – in äußerster Kleinheit im Gegensatz zur Natur erscheinen. Bevorzugt widmet sich Bialobrzkeski den Motiven der Meeres- und Seenlandschaft sowie des (Hoch-)Gebirges zu Sommers- und Winterzeiten. Dabei erhebt seine Serie keinen Anspruch auf Repräsentativität, sondern führt von einer subjektiven Warte heraus einen allgemein anschlussfähigen ästhetischen Code in die Betrachtung mit ein und „fixiert“ „ein persönliches Stück Bild- und Kulturgeschichte“⁷⁷¹. Ferner sind Bialobrzkeskis Aufnahmen keine reine dokumentarischen Abbildungen sondern stets der Versuch, „[e]ine Spannung, eine Steigerung, de[n] Eindruck einer unsichtbaren Kraft“⁷⁷² einzufangen, um den Bildern eine zweite Bedeutungsebene zu eröffnen. In der Gesamtheit ist es dem Fotografen in *Heimat* weniger daran gelegen, „ein Deutschland-Buch zu schaffen, sondern Bilder zu kreieren, die vielmehr seiner Vorstellung von Landschaften in Deutschland entspr[e]chen.“⁷⁷³ Damit transzendiert Bialobrzkeski die konkreten Deutschlandbilder und schafft vielmehr „fremdvertraut[e] [sic!]“⁷⁷⁴ Heimatszenarien.

Eine ähnliche Aura kreiert der Fotograf auch in *Die zweite Heimat*, für welche er rund zehn Jahre später erneut über mehrere Jahre hinweg die Bundesrepublik bereist. Die Kamera ist nun näher an die Menschen herantreten, wobei auch diese oft um ein Mehrfaches von aufstrebender Stadtarchitektur oder gewaltigen Horizonten überragt werden. Dabei treten jedoch weniger bestimmte Wahrzeichen, wiedererkennbare Naturstätten oder spezifische Praktiken – wie der Besuch eines Fußballstadions oder eines Biergartens⁷⁷⁵ – in den Fokus. So dominiert analog zu den Naturlandschaften von 2005 weiterhin das Gesehene frei von konkreten Erwartungen und vorauseilenden Werturteilen. Während Bialobrzkeskis *Heimat* allerdings noch Reminiszenzen an die Zeit der künstlerischen Romantik aufweist, findet nun eine stärkere Hinwendung zu einem nüchterneren – gleichzeitig aber auch leicht nostalgischen⁷⁷⁶ – zeitgenössischem Blick statt. Die Bilder haben sich von der unbedingten Konnexion zur Ästhetik losgelöst und zeigen stattdessen Jedermannorte, wel-

⁷⁶⁸ Zur Vertiefung, siehe: Dogramaci 2016: S. 47-66.

⁷⁶⁹ Zur Vertiefung, siehe: Dogramaci 2016: S. 85-98.

⁷⁷⁰ Bialobrzkeski, Peter: Vorwort, in: Bialobrzkeski 2005a, S. 5, ebd.

⁷⁷¹ Bialobrzkeski 2005b: S. 5.

⁷⁷² Hauptmeier, Ariel: *Heimat*, in: Bialobrzkeski 2005a, S. 10-13, S. 11.

⁷⁷³ Dogramaci 2016: S. 26.

⁷⁷⁴ Sußebach, Henning: *Unterwegs im Fremdvertrauten*, in: Bialobrzkeski 2017, S. 16-19, S. 17.

⁷⁷⁵ Sußebach 2017: S. 19

⁷⁷⁶ Sußebach 2017: S. 18

che sich allerdings der Binarität von schön und hässlich entziehen. Das Vertraute der den meisten Betrachter_innen unbekannten Aufnahmeorten dominiert und lässt derartige Wertungen verblassen. So bieten die Aufnahmen einen großen Spielraum für Erinnerung, Identifikation und Erkenntnis, ohne individuelle Empfindungen von Freiheit, Lebensfreude, Kindheit oder Glück zu karikieren.

Wie bereits konstatiert, verfügt der Heimatbegriff über zahlreiche Implikaturen, welche sowohl das Individuum wie auch das Kollektiv adressieren.⁷⁷⁷ Eine Auswahl davon herauszustellen, nimmt sich das Jüdische Museum in Berlin im Jahr 2011 mit seiner Ausstellung „Heimatkunde. 30 Künstler blicken auf Deutschland“⁷⁷⁸ vor. Eingefangen werden soll damit „eine Momentaufnahme der Beziehungen von heute hier lebenden Menschen zu [...] Deutschland“, wobei die eingeladenen Kunstschaaffenden sich als heterogene Gruppe von Zuwander_innen und Staatsbürger_innen erweisen. Damit zeigt die Ausstellung eine große Bandbreite an künstlerischen Positionen, welche sich sowohl mit Altertütserfahrungen, der eigenen Familiengeschichte und religiösen Aspekten auseinandersetzen als auch sich dem Topos des Waldes sowie dem Konstrukt der Nation widmen. Vor diesem Hintergrund der Thematisierung des Nationalen⁷⁷⁹ erfährt die Zeit des Nationalsozialismus besondere künstlerische Berücksichtigung. Dabei ist es gerade diese dunkle Phase der deutschen Geschichte, in welcher „Heimat als politisch instrumentalisierte Vorstellung vom kulturell und territorial Eigenen“⁷⁸⁰ zum existenzbestimmenden Kampfbegriff wird. Diese starke Markierungsgewalt vergegenwärtigt nachdrücklich die Relationalität des Heimatbegriffs, welcher unter den Aspekten der Valorisation und Affizierung auf den Mechanismen der In- und Exklusion basiert.

Mit Blick auf eine gegenwartsverhandelnde Kunst sei aus der Berliner Ausstellung die installative Videoarbeit *Alien (Ten Songs from Beyond)*, 2002 von Candice Breitz herausgegriffen, da darin dieses arbiträre Wechselwirken des Heimatbegriffes besonders anschaulich hinterfragt wird. Breitz' Videoarbeit besteht aus zehn kreisförmig angeordneten Röhrenfernseher, deren Mattscheiben allesamt nach außen gedreht sind. Den reihum gehenden Besu-

⁷⁷⁷ Einen differenzierten Überblick über aktuelle Diskurse hierzu aus Kunstperspektive bietet das Magazin *Akademische Mitteilungen* des Studiengangs Kommunikationsdesign der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart in seiner Ausgabe des Jahres 2019: Heimat, Akademische Mitteilungen, Bd. 24, Stuttgart 2019.

⁷⁷⁸ Kat. Ausst. Berlin 2011

⁷⁷⁹ Eine gute terminologische Besprechung von „Nation“ findet sich bei Dogramaci 2016: S. 47-48 sowie in dem Aufsatz „Die Nation als Marke und Vorstellung“ von Inka Bertz, in: Kat. Ausst. Berlin 2011, S. 42-49.

⁷⁸⁰ Dogramaci 2016: S. 10.

cher_innen werden so zehn einzelne Loopvideos präsentiert, deren Audiospuren sich im Ausstellungsraum mitunter stark überlagern.⁷⁸¹ Gezeigt wird je ein Gesangsvideo, in welchem von einem_einer Nichtmuttersprachler_in ein deutsches Lied inmitten des Berliner Stadtraums eingesungen wird. Die dabei vorprogrammierten Abweichungen steigert Breitz zusätzlich durch die Ersetzung der originalen Stimmen durch „Singstimmen, die, spontan und klanglich alles andere als perfekt“⁷⁸² nun aus den Mündern der visuellen Sänger_innen dringen. Ergebnis dieser Verfremdung ist beispielsweise, dass ein mittelalter türkischstämmiger Mann mit einer weiblichen Kinderstimme synchronisiert wird oder einer jungen Ukrainerin eine Männerstimme mit Kölner Dialekt zugewiesen wird.⁷⁸³ Neben der Sprache verhandelt Breitz das nationale Motiv des Deutschen anhand der Kulturgüter des Liedes und des Erinnerungsortes. So umfasst die Auswahl der Stücke traditionelle Volkslieder, die deutsche Nationalhymne wie auch neuere, kollektiv verankerte Gesangsstücke wie beispielsweise den Schlager „Jenseits von Eden“ des Jahres 1983. Markant sind ebenfalls die Plätze, vor denen Breitz ihre Protagonist_innen filmt. So erscheint die Mehrzahl der Sänger_innen vor Stadtlandschaften, die auch für nicht Ortskundige leicht als Berliner Straßenzüge, Parks und Plätze dechiffrierbar sind, wie beispielsweise der Alexanderplatz, in dessen Aufnahme „im Hintergrund [...] der Brunnen der Völkerverständigung [plätschert]“⁷⁸⁴.

Alien – der Titel ist treffend gewählt, so laufen sämtliche Elemente Gefahr, als fremd markiert zu werden, zumal Breitz entscheidende Verbindungslinien kappt. Demnach findet eine Abspaltung von Körper und Stimme sowie von Alter und Geschlecht der Sänger_innen statt. Ferner verfügt auch die Liedauswahl über dissoziatives Potenzial, da gerade jüngere Ausstellungsbesucher_innen oftmals nicht mit dem Repertoire mitunter des Deutschrock der 1970er Jahre vertraut sind. So findet eine latente Perspektivverschiebung gegenüber der Benennung des Fremden statt, wodurch dieses letztlich ungreifbar und zugleich ubiquitär für die Rezipient_innen ist. Ähnlich bilanziert auch die Künstlerin bezüglich ihrer Arbeit *Alien*, nämlich dass letztlich „nichts in ‘Alien’ [sic!] vertraut-authentischer oder seltsam-fremder als das andere [ist] – so wie es sich auch in der Realität verhält“⁷⁸⁵. Schließlich projiziert sich das Fremdheitserleben auch auf den_die Betrachter_in selbst und lässt über die eigene Zugehörigkeit zu einem bestimmten Nationenbegriff reflektieren. Anders als bei der einleitend genannten Arbeit *Song of the Germans*, 2015 von Emeka Ogboh, zeugt

⁷⁸¹ Siehe hierzu das Amateurvideo eines Ausstellungsbesuchers: Ostendorf, Michael: *Alien - Ten songs from beyond* von Candice Breitz, auf: YouTube, pub. 23.01.2012: <https://www.youtube.com/watch?v=3vkveix7Cjw> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁷⁸² Lüdicke, Martina: Candice Breitz, in: Kat. Ausst. Berlin 2011, S. 28, ebd.

⁷⁸³ Lüdicke 2011: S. 28.

⁷⁸⁴ Lüdicke 2011: S. 28.

⁷⁸⁵ Candice Breitz in einer E-Mail an den Berliner Ausstellungskurator, zit. nach Lüdicke 2011: S. 28.

Alien nicht von einer Selbstermächtigung der Protagonist_innen. Vielmehr legt sich ein Film der Ironie über die Dargestellten, deren Performance bisweilen ins Lächerliche kippt und neben Erheiterung auch Beschämung beim_bei der Betrachter_in auszulösen vermag. Doch es ist wohl gerade dieses ambivalente Empfinden gegenüber dem_der Anderen sowie auch gegenüber dem eigenen Selbst, welches die Willkür des Heimatbegriffes und den schmalen Grat von Zugehörigkeitsbestimmungen unmissverständlich vor Augen führt.

Angeichts der neben Razmi im Weiteren beschriebenen künstlerischen Positionen, welche ebenfalls auf die latente Performanz sowie auf die Kontingenz des Heimatbegriffes verweisen, erscheint es nun äußerst fraglich, an der Singularform von „Heimat“ festzuhalten. Nicht nur angesichts des heterogenen Inhalts im Zuge einer Entkollektivierung des Heimatbegriffs, sondern auch aufgrund der potenziellen Simultaneität mehrerer Beheimatungseindrücke vor dem Hintergrund der Globalisierung, scheint es plausibel, von einer spätmodernen Pluralisierung, von *Heimaten*, zu sprechen. Dieses „seelisch-kulturelle[] Bindungsphänomen“⁷⁸⁶ ist im Einklang weltumspannender Zirkulationen selbst mobil geworden und ist damit auch zum Sehnsuchtsbegriff avanciert. Gleichzeitig bedeutet die Verlusterfahrung nur eine Seite der Konstitution von Heimat, denn gleichzeitig besteht in der pluralisierten Spätmoderne mehr denn je die Chance auf ihre modifizierte Wiederfindung und auf neue Bindungsprozesse im Fremdvertrauten.

II.3.2 Kunstschaffen jenseits von Eindeutigkeit: Ambivalenz und Homologie

*„Die Bestimmung eines Zuhauses erfordert ein stetiges Neu-Verhandeln zwischen einer lokalen Disposition und einem Bei-sich-Sein. Diese »Selbstverortung« impliziert ein diasporisches Modell von Zuhause, das Mehrfachzugehörigkeiten einschließt.“*⁷⁸⁷

Um die starke Hinwendung Razmis in ihren Arbeiten zum Iran und dem *Nahen Osten*, خاور میانه, [xāwar-e mijāne]⁷⁸⁸ nachvollziehen zu können, muss kurz auf wenige biografische Eck-

⁷⁸⁶ Rathgeb, in: Weidermann, Volker: Interview. „Ein irres Glück“. Ein Ja zur Heimatliebe: Der Schriftsteller Eberhard Rathgeb legt gute Worte für ein strapaziertes Gefühl ein, in: *Der Spiegel Wissen: Heimat*, 6/2016, S. 94-96, S. 96.

⁷⁸⁷ Koiran, Linda: Kien Nghi Ha (Hg.): *Asiatische Deutsche: Vietnamesische Diaspora and Beyond*. Berlin/Hamburg: Assoziation A 2012, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (ZiG)* (2013), Bd.4(2), S. 212-215, S. 213. Mit dem Terminus „Selbstverortung“ bezieht sich die Rezensentin auf den Beitrag von Yumin Li, S. 154-167, S. 156.

punkte der Künstlerin eingegangen werden. Als Tochter einer Deutschen und eines Iraners wächst die 1981 in Deutschland geborene Anahita Razmi in Hamburg auf. Der Vater verlässt die Familie in Razmis Kindesalter. Die Künstlerin reist erstmalig im jungen Erwachsenenalter in den Iran, worauf kontinuierlich weitere Reisen und mitunter längere Aufenthalte folgen. Allerdings ist aufgrund der deutschsprachigen Erziehung durch ihre Mutter فارسی [fārsi] für Razmi eine zu erlernende Fremdsprache, welche sie eigenen Aussagen nach nur in Grundzügen beherrscht.

Bereits in ihrem Frühwerk zeigt sich ein latentes Interesse am Iran sowie dem territorialen Komplex des *Nahen Ostens*. Demgegenüber fokussiert Razmi weniger stark eine Auseinandersetzung mit ihrem Deutschsein an sich. Vielmehr thematisiert sie ihre Verbundenheit mit der *westlichen* Kunstgeschichte en gros, welche sie jedoch in ihren Arbeiten mit *östlichen* Elementen anreichert. Sie selbst, als Hauptdarstellerin und oftmals einzige Handlungsträgerin, wird zum Sinnbild dieses Spannungsverhältnisses. Konkret fungiert der Körper der Künstlerin als Schauplatz sowie als ausführendes Organ dieser Beziehungsaufnahme.

Die Betitelung als „iranische“ Künstlerin nimmt Razmi nicht für sich selbst in Anspruch.⁷⁸⁹ Sie habe eigenen Angaben zufolge vielmehr „den Bezug einer Fremden: Jemand, der außen steht, aber sich gleichzeitig in einer nicht definierten Relation zu dieser Fremde befindet.“⁷⁹⁰ Interessanterweise wird die Gegenfrage, ob sie denn nicht eine deutsche Künstlerin sei, nie in den Raum gestellt.

Diese Thematik der Perspektive, des Sehens und des Gesehenwerdens, beschreibt das zentrale Thema Razmis Kunstschaffens. Sowohl in ihren expliziten *reenactments* ikonischer Werke der *westlichen* Kunstgeschichte wie auch ihren zahlenmäßig überwiegenden autonom geschaffenen Arbeiten in den Bereichen der Fotografie, Installation, Video und Per-

⁷⁸⁸ In vorliegender Arbeit wird (abweichend zum Arabischen und Englischen) die regionale Einteilung der Zonen in *Naher* und *Mittlerer Osten* sowie *Fernost* gemäß dem deutschen Sprachgebrauch verwendet. Siehe hierzu das Lemma *Mittlerer Osten*, in: Brockhaus-Enzyklopädie, Bd. 18, Leipzig/Mannheim 2006, S. 596: „Mittlerer Osten, nicht eindeutig festgelegter Begriff für den östl. Teil der islam. Welt. Im Unterschied zu Nahem (ehem. Osman. Reich) und Fernem Osten (festländ. Südostasien, China, Japan) versteht man unter M. O. auch Iran, Afghanistan und den ind. Subkontinent. Die engl. Bez. Middle East und die frz. Bez. Moyen-Orient gelten hingegen für Ägypten, die Staaten des arab. Westasien und Iran, entsprechen im Deutschen also etwa den Bez. Naher Osten oder Vorderer Orient.“

⁷⁸⁹ Anahita Razmi in Conversation with Daniel Herleth, in: Kat. Ausst. Dubai 2015, o.S. – Bekhrad, Joobin: This ist not Iranian. Anahita im Gespräch mit Joobin Bekhrad, auf: Reorient, pub. 03.01.2017: <http://www.reorientmag.com/2017/01/anahita-razmi/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁷⁹⁰ Höfchen, Heinz: Anahita Razmi. Acht Schritte zum Glück, in: Junge Kunst 2008, Anahita Razmi (anläss. des 2. Preises des Saar Ferngas Förderpreises Junge Kunst, Kaiserslautern), Saarbrücken 2008, o.S.

formance beschäftigt sich die Künstlerin kontinuierlich mit Blickwinkeln und damit auch – kulturellen – Zugehörigkeiten. In diesen Auseinandersetzungen können als zentrale Stilmittel das Zitat und seine Verfremdung aufgeführt werden. Als ein ihr gesamtes Œuvre bis in die jüngsten Arbeiten durchziehender *fil rouge* fungiert die Doppelbödigkeit Razmis Arbeiten. Dies zeigt sich beispielsweise durch humoristische und letztlich gesellschaftskritische Unterwanderung habitueller Vorschriften und kultureller Codes. Damit zielt sie auf die Infragestellung von Tabus und initiiert eine Auseinandersetzung mit ihren eigenen, den gesellschaftlichen und kulturellen Grenzen sowie insbesondere mit denen der konkreten Rezipient_innen ihrer Werke. Letztere werden stets aufs Neue herausgefordert, ihre eigene Perspektive und ihr Abgrenzungsverhalten sowie die daraus resultierenden Zugehörigkeiten und Distanzierungen zu vergegenwärtigen. Angesichts dieser ständigen Aktualisierung der Perspektive durch Humor und doppelbödige Ironie kann die Summe Razmis Werke daher auf mehrere Arten gelesen werden: Je nach kulturellem, geografischem, historischem sowie tagespolitischem Wissensstand ergeben sich stets verschiedene und teilweise auch mehrere gleichzeitig valide Bedeutungsebenen. An dieser Stelle bietet es sich klar an, ihre Werke als oszillierend, als ambivalent und letztlich als homolok zu bezeichnen.

Ambivalenz/Ambiguität

Mit Blick auf die Mehrdeutigkeit Razmis Werke im Kontext der Kunsttheorie beschreiten diese nicht den Weg von *opera aperta*. Deren prominentester Vertreter des letzten Jahrhunderts, Umberto Eco, welcher 1962 diese Begrifflichkeit prägt,⁷⁹¹ spricht sich für die radikale Bedeutungsoffenheit eines Kunstwerkes aus. Der Inhalt des Werkes bietet demnach eine Vielzahl von Lesarten. Dabei müssen die Interpretationen der Betrachter_innen untereinander sowie mit der des_der Kuschtschaffenden nicht korrespondieren. Ferner sind die Werke frei von *einer* deterministischen „wahren“ Auslegung und werden je nach Rezipient_innenblick mit *neuen* Bedeutungen aufgeladen.

Über eine derartige fundamentale Bedeutungsoffenheit verfügen Razmis Arbeiten nicht. Vielmehr intendiert die Künstlerin keine potenziell unendlich weitgespannte Interpretationsbreite, sondern versucht, ähnlich wie ein Inversionsbild oder ein „magisches“⁷⁹² 3-D

⁷⁹¹ Eco, Umberto: *Opera aperta*. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Mailand 1962.

⁷⁹² Baccei, Tom: *Das magische Auge*. Dreidimensionale Illusionsbilder von N. E. Thing Enterprises, München 1994.

Bild⁷⁹³, eine deutlich reduzierte Lesart beziehungsweise eine Doppel-, höchstens Dreifachbödigkeit zu evozieren. Diese Bedeutungskanalisation funktioniert vor diesem Hintergrund weniger als eine Einengung des_der Betrachters_Betrachterin, sondern verhindert ein Abgleiten in Beliebigkeit beziehungsweise Verkennen der Intention der Künstlerin. Diese Gefahr besteht latent, zumal eine Vielzahl Razmis Arbeiten auf einer ersten Ebene als ästhetische Erzeugnisse, berauschte Kulisse oder anschniegbarer Stoff⁷⁹⁴ erscheinen. Auf einer zweiten ikonografischen beziehungsweise dritten ikonologischen Ebene erweist sich das Erschließen der Arbeiten jenseits ihres vorikonografischen Wesens als hintergrundwissensbedürftig, wobei mehrheitlich kein spezifisches Experten- oder Nischenwissen verlangt wird. Vielmehr bieten Razmis Werke eine Plattform für die Konvergenz von Diskursen, Weltwissen und (individueller) Kultursensibilität.

Dabei ergibt sich neben dieser Ambivalenz zwischen einfacher visueller Ästhetik und dahinter liegendem komplexen, ikonographischen beziehungsweise ikonologischen Gehalt eine zweite Oszillationsebene, die konkret auf gesellschaftlich normativer Ebene basiert. Hierbei handelt es sich um den bereits genannten *fil rouge*, das diffizil dosierbare Element des Humors. Razmi beschreitet im Umgang damit einen schmalen Grat zwischen Anbiederung, Tabubruch, Banalität und Verletzung – ohne je abzustürzen. Ihre Verlustigungen beziehungsweise Parodien und Ironisierungen enden an der Grenze anderer kultureller Verständnisse. Der Toleranzrahmen der Betrachter_innen wird mitunter zwar strapaziert, bleibt letztlich jedoch gewahrt und verwehrt sich jeder Form ideologischer Belehrung. Anstelle einer Wertung oder gar gebieterischen Geste der Klassifizierung in verboten und erlaubt, حرام و حلال [harām wa halāl]⁷⁹⁵, verbleibt Razmis Bildsprache in einem humoristisch-vagen Dazwischen. Damit funktionieren ihre Werke vielmehr als Fingerzeig und als Reflexionsangebot für den_die Betrachter_in, welche_r sich damit den eigenen Grenzen visuell gewahr wird und damit den eigenen Blick und das eigene Zugehörigkeitsgefühl vergegenwärtigt. Inwieweit sich der_die Einzelne in Razmis subtilen Anspielungen wiedererkennt und seine Einstellung dennoch als begründet erfährt oder ob womöglich eine Erweiterung des Sicht- und Toleranzfeldes nötig beziehungsweise gewünscht wäre, ist individuell ergebnisoffen.

⁷⁹³ Eine an dieser Stelle nahezu wortwörtliche Illustration ihrer Herangehensweise bietet Razmis achteilige Collage *HeliterFuckingSkelter*, 2012, in der aus der Ornamentik von Orientteppichen Slogans von Tracey Emin plastisch hervortreten zu scheinen.

⁷⁹⁴ Siehe hierzu exemplarisch die Werke *Air d'Ahwaz*, 2015, *Roof Piece Tehran*, 2011 und *Do Fard*, 2015.

⁷⁹⁵ Diese Lehnwörter aus dem Arabischen gelten im Persischen nur im religiösen Sinne und sind nicht Teil der Alltagssprache.

Erst an diesem Punkt der Betrachtung Razmis Arbeiten stellt sich die Eco'sche Offenheit ein. Diese zeigt sich weniger im interpretatorischen Bezug auf das Werk, sondern vielmehr hinsichtlich der Selbstreflexion der Weltsicht des_der jeweiligen Betrachtenden. Einerseits stellen sich dabei Fragen der Provokation und des Verhältnisses von Zeig- und Nichtzeigbarem, andererseits ist es auch gleichzeitig ein Bewusstwerden über die eigene Prägung und seine Zugehörigkeit zu einer spezifischen Codegemeinschaft. Dass es – der Alltag, das Leben, die Welt – auch anders sein kann beziehungsweise auch funktioniert, offenbaren diese Werke. Damit vergegenwärtigen sie die fluide So-Gestalt der Gegenwart als vergänglich, ambivalent und stets multiperspektivisch auslegbar.

Homolokie

Mit Blick auf einen Vielvölkerstaat wie den Iran, welcher vorrangig durch die شیعه [šī'e], und die einzige offizielle Amtssprache فارسی [fārsi; nach Teheraner Standard] zusammengesetzt wird, bedeuten Vielfalt und Polysemie eine Grundfeste des Landes. Durch die restriktive theokratische Regierung der „Islamischen Republik Iran“ (IRI) ergeben sich weitere Ambivalenten. Ist allein unter den islamischen Gelehrten, der ولایت فقیه [welāyat-e faqīh], der stellvertretende Regierungsauftrag, die wörtliche Regentschaft des Rechtsgelehrten [bis zur Erscheinung des 12. Imams] umstritten, so herrscht auch in der Bevölkerung ein weit gespanntes Islamverständnis.⁷⁹⁶ Ungeachtet der individuellen Auslegung und -lebung der Religion durch die Gläubigen, stehen sie als Bürger_innen einem restriktiven und auf konservativ-opportunistischer Koranexegese basierenden Gottesstaat gegenüber. Diese von Ajatollah Ruhollah Musawi Chomeini und seit dessen Tod 1989 von Ajatollah Sejjed Ali Chamene'i dependente Gesetzgebung, mitgetragen von den jeweiligen Präsidenten seit der sogenannten dezidiert „Islamischen“⁷⁹⁷ Revolution 1978/1979, bildet einen fruchtbaren Boden für Ambivalenzen. Während einerseits die Regierungselite einen politischen Islam forciert, herrschen in weiten Teilen der Bevölkerung latente Säkularisierungs- sowie Demokratisierungsbestrebungen.⁷⁹⁸ Insbesondere in den jüngeren Generationen, welche zahlenmäßig den Großteil der Iraner_innen stellen, führt der Weg zum affizierenden Telos der Freiheit nicht über Märtyrertum, sondern über die veritable Gewähr der Menschenrechte von Seiten der Regierung. Trotz immer wieder aufflammender Massenproteste präsentiert

⁷⁹⁶ Javaher-Haghighi, Peyman: Iran, Mythos und Realität. Staat und Gesellschaft jenseits von westlichen Sensationsberichten, Münster 2011, S. 31-33.

⁷⁹⁷ Zum „Mythos der 'islamischen Revolution' [sic!]“, siehe: Javaher-Haghighi 2011: S. 13-30.

⁷⁹⁸ Javaher-Haghighi 2011: S. 201-211.

sich die Führung als souverän und befördert für weite Teile der Bevölkerung eine Existenz in der Halblegalität, da die Selbstverständnisse der Individuen formell und informell tendenziell sinkende Deckungsgleichheit aufweisen.

Angesichts dieser zunehmend starken Divergenz des privaten und öffentlichen Raumes sowie darüber hinaus der religiös motivierten Separierung von Männern und Frauen in diversen Lebens- und Arbeitsfeldern entwickeln sich zahlreiche Parallelgesellschaften und damit auch *verschiedene Arten zu sein*. Neben die Heterogenität der Bevölkerung und das janusköpfige Austarieren des Alltagslebens der Menschen angesichts der IRI-Führung tritt als weiterer ambiger Faktor beziehungsweise in diesem Kontext als dezidierter *Unsicherheitsfaktor*, die Zensur hinzu. Diese erfolgt scheinbar willkürlich und zieht Auspeitschungen, Gefängnisstrafen, Aus- und Einreisesperren, welche auch Kunstschaaffende als eine der wenigen Berufsgruppen, die in regem Auslandsaustausch stehen, betreffen, nach sich.

Neben der regierungsinhärenten und -dependenten Doppelmoral (vor der andere Staaten, auch ein deutscher, nicht gefeit sind), dem dezidierten Nebeneinander verschiedener Minderheiten und lokaler *communities*, den zahlreichen Heterotopien und separierten Sphären der Geschlechter, ist der Iran nicht nur eine ambivalente Gemengelage, sondern auch ein konstanter und zugehörigkeitsausstrahlender Referenzort für Razmi und ihre Arbeit. Doch gerade aufgrund der pluralen Zugehörigkeit – zu Hamburg, zum Iran⁷⁹⁹, zum *Westen*, zur global zirkulierenden Kunst und der sich konstant fortschreibenden Kunstgeschichte – wohnt Razmis *belongings* stets auch die Komponente der Distanz inne. So fungiert beispielsweise ihre mehrteilige Installation *The Paykan Project*, 2010/2011, im Zuge derer die Künstlerin in einem Paykan, einem gängigen Automodell im Iran, die Strecke von Teheran nach Hamburg über Land bewältigt, als eine im Wortsinn „Erfahrung“ von Distanz.

Während hierbei diese Entfernung, welche eigentlich in einem rund fünfstündigen Flug zurückgelegt wird, verlängert erscheint, wird dieselbe Distanz in *Do Fard*, 2015 radikal verkürzt. Mit der Eröffnung eines gleichnamigen Pop-up-Stores in Berlin⁸⁰⁰ wird Unterwäsche der Traditionsmarke دو فرد [do fard] für die deutschen Einkäufer_innen unmittelbar vor

⁷⁹⁹ An dieser Stelle sei präzisiert, dass die Künstlerin lediglich über die deutsche Staatsbürgerschaft verfügt und nach wie vor im Iran visumspflichtig, also nicht beheimatet im juristischen Sinne, ist.

⁸⁰⁰ Wiederholt – ebenfalls nur für einen sehr kurzen Zeitraum – wurde diese Arbeit daraufhin noch in den Städten Brüssel und Wien.

Ort und damit schneller als sämtliche Formen des Onlineshoppings beziehungsweise wie ein lokaler Einkauf im *Mittleren Osten* verfügbar.⁸⁰¹

Dieser letztgenannte Relationsbegriff des *Mittleren Ostens* ist eine weitere Facette Razmis Auseinandersetzung mit Distanz beziehungsweise der eigenen Standortbestimmung und des *belongings*. So setzt sich die Künstlerin in ihrer Videoinstallation *A Tale of Tehrangeles*, 2013 mit den Similaritäten der Großstädte Teheran und Los Angeles auseinander und bringt diese über den Brückenschlag zu Charles Dickens Roman *A Tale of Two Cities*, 1859 in Beziehung zu den Metropolen London und Paris des 19. Jahrhunderts. Mit dieser Thematik der Ähnlichkeit beziehungsweise der Nachahmung, welche bereits in mehreren früheren Werken anklingt, setzt sich Razmi in ihren jüngsten Arbeiten besonders intensiv auseinander. So legt sie gegenwärtig den Fokus auf die verschiedenen Zuschreibungen von *Östlichkeit*, welche, je nach Ausgangspunkt von *Westeuropa* beziehungsweise vom Iran aus betrachtet, stark divergieren.

Dieser Beschäftigung mit Distanz und Zugehörigkeit wohnt werkinhärent stets ein nach Verbindungen und Kongruenzen strebender Zug inne. Diese Verknüpfungen und Parallelen zeigen sich einerseits in geografischer Hinsicht im Bereich nationaler sowie kultureller Zuschreibungen. Ferner ergeben sich Gemeinsamkeiten auf einer zeitlichen Ebene im Bereich der Mediennutzung sowie mit dem Rekurs auf die Kunstgeschichte. So erweist sich Razmi durch die Verwendung neuer Medien und der Nutzung digitaler Formate sowie deren werkinhärenter Thematisierung⁸⁰² als Kind der Zeit. Sie bespielt die Kanäle der *digital natives* und agiert souverän in der sich global entsprechenden Medienlandschaft der Spätmoderne. Gleichzeitig dienen ihr in zahlreichen Arbeiten Kunstschaaffende der Vorgängergeneration als Referenzpunkte. Starke Anlehnung beziehungsweise Reinszenierung erfahren beispielsweise die hier besprochenen Performances von Trisha Brown und Yoko Ono, dem Kanon der *westlichen* Kunstgeschichte zugeschriebene Positionen (siehe II.3.3). Gleichzeitig können in Razmis Arbeiten ebenfalls Anleihen bei tendenziell *östlicher* künstlerischer Ästhetik und Tradition beobachtet werden. Auch hier sind die Referenzen bei Kunstschaaffenden früherer Dekaden auszumachen. Mit dieser vorausgreifenden Skizze der verschiedenen *belongings* zeigt sich die weite Extension Razmis Homolokie, welche in ihren Werken indirekt zum Ausdruck kommt. So kreuzen sich beziehungsweise stehen als äquivalent neben-

⁸⁰¹ Nach der Schließung der jeweiligen Popup-Stores können die Produkte des Labels nunmehr einzig via Direktkauf in Teheran erworben werden. Weitere Distributionsformen bestehen auf Nachfrage der Autorin gegenwärtig nicht.

⁸⁰² Exemplarisch sei auf folgende Arbeiten verwiesen: *China Girl*, 2009 - *Untitled YouTube Stills*, 2012 - *Tutti - A Score for 19 Vloggers*, 2015 - *New EastEnders*, 2018.

einander, die Verbundenheit zu Deutschland sowie zum Iran, zum *Westen* sowie zum *Mittleren Osten*, zur Kunstgeschichte der Vergangenheit sowie zur Medienrealität der Gegenwartskunst.

An dieser Stelle muss betont werden, dass die Vergegenständlichung Razmis individueller Homolokie nicht explizit im Genre des Selbstporträts ausgedrückt wird. Auch wenn die Künstlerin in einer Mehrzahl ihrer Arbeiten durch ihre innerbildliche Präsenz als Sujet erscheint, ist diese physische Gegenwart nur eine stellvertretende Instanz. Im Rahmen der Selbstverwendung ihres eigenen Körpers erhält dieser Werkzeugcharakter und damit nicht Subjekt-, sondern Objektstatus. Dennoch illustrieren die Arbeiten Razmis eine homoloke Binnenverfassung: auf mittelbare Art und Weise. Dies geschieht in ihrem selbstzentrischen Agieren, wodurch sie sich in den Aktionsbereichen der Autorin, der Initiatorin und Regisseurin zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Werke macht. Als unhintergehbare Instanz überträgt sie ihre Homolokie auf ihre Werke, wie die Themenwahl, die Fokussierung und Gewichtung der einzelnen Aspekte zeigen. So erscheinen ihre Arbeiten nicht als dokumentarisch-neutral, sondern sind stets durch die Razmi'sche Linse geformt. Gleichzeitig verwehren sich ihre Arbeiten der Klassifizierung als persönliche Statements. Es handelt sich vielmehr um eine unaufdringliche Subjektivität, welcher (Bild-)Raum gewährt wird.

Die in Razmis Arbeiten aufgezeigten Ambivalenzen selbstreferenziell zu betrachten und gegebenenfalls in Handlung zu transformieren, sind Entscheidungen des_der Betrachtenden und keine Handlungsanweisungen der Künstlerin. Diese bewusst subjektivitätsdurchlässigen Blickwinkel gelten hier als die entscheidenden autobiografischen Marker, während demgegenüber der Künstlerinnenkörper lediglich als funktionelles *tool* und womöglich auch als austauschbares Modell fungiert. Erst vor dem Hintergrund dieses mentalen Umwegs können ihre Arbeiten als dezidiert selbstreferenziell, und damit als die innere Homolokie porträtierend, bezeichnet werden.

Abschließend sei konstatiert, dass, auch wenn Razmis Kunst in der Literatur als politisch und kultursoziologisch beschrieben wird, die Ausgangsbasis, auf welcher sie fußt, die Miteinbeziehung der eigenen multiplen Zugehörigkeit und homoloken Verfasstheit der Künstlerin ist. Razmis Werke stellen auf Makroebene, der bildgewordenen Thematisierung und Dekonstruktion von scheinbaren kulturellen und hegemonialen Verbindlichkeiten übergeordnet, stets die Visualisierung der eigenen Selbstreflexion aus. Dieses kohärente erzählende Ich macht in Form des Gesamtœuvres den eigenen Synergieraum von Eigen- und Fremdzuschreibung sowie Zugehörigkeiten und Distanzen plastisch. Gleichzeitig vergegenwärtigt

beziehungsweise befördert diese Sphäre in ihrer Differenz zum Betrachter_innen-Ich ein selbstreflexives, wenn nicht gar radikal neues Denken. Diese Denkbewegung wird allerdings nicht von Razmi vorgegeben, vielmehr bleibt ihre innere Haltung in dem Geflecht aus Ironie und Ernst sowie subjektiver Dokumentation dem_der Betrachter_in vorenthalten. Lediglich die Geste, der Verweis auf die Doppelbödigkeit geht von ihr aus. Die Entscheidung, sich diesem Denkexperiment und der Perspektivverschiebung zu öffnen, fällt einzig der_die Betrachtende.

II.3.3 Homolokie im (Bewegt-)Bild: Souveräner Kosmopolitismus vor dem Hintergrund subjektivspezifischer *belongings* (Werkauswahl)

„Meine Uhr ist auf die Zeit im Iran eingestellt. Die Zeiger bewegen sich ohne den Körper, wie die Zeit ohne das Land ... Meine Stimme ist immer noch auf unserem Anrufbeantworter in Teheran und sie erinnert mich mit jedem Anruf daran, dass meine körperliche Präsenz verdrängt wurde.“⁸⁰³

Während die iranische Künstlerin Moreshshin Allahyari ihre Abwesenheit von Teheran als eine andauernde Verlusterfahrung beschreibt, erscheinen die Distanzdokumentationen von Razmi als wertfrei und verfangen sich nicht in dem Spannungsverhältnis von Heimat und Fremde. Diese Immunität demgegenüber kann auf ein hohes Identifikationspotential der Künstlerin zurückgeführt werden. So ist die Künstlerin in verschiedenen zeitlichen Räumen wie auch kulturellen Feldern gleichzeitig beheimatet, was im Folgenden anhand zweier ausgewählter Formen des *belongings* beleuchtet werden soll. Zum einen liegt der Fokus auf der homoloken Beheimatung Razmis innerhalb der Kunstgeschichte, zum anderen werden ihre Zugehörigkeiten im geografischen Spannungsverhältnis der relativen Standortbestimmungen von *Westen* und *Osten* untersucht.

⁸⁰³ Allahyari, Moreshshin, zitiert aus: Louw, Greta: Die Macht, zwischen Machtpositionen zu sein, in: Zwischenzonen. Künstlerinnen aus dem arabisch-persischen Raum, Ausstellungskatalog Martha Herford, Dortmund 2017, S. 56-62, S. 59.

Innerhalb dieser Analyse wird insbesondere eine Begriffsfigur zentral: das kosmopolitische Subjekt der Spätmoderne⁸⁰⁴ (siehe II.3.4). Im Rahmen dieses Habitus wird der Zugehörigkeitsbegriff stark potenziert. Zum einen wird über die gegenwärtige, gesteigerte Mobilität räumliche Distanzerfahrung stark verdichtet und der eigene Ist-Standort als eine relative Koordinate wahrgenommen. Auch die Weiterentwicklung der Telekommunikationstechnologie trägt zu einer Dezimierung von Entfernung bei. Ein zweites entscheidendes Charakteristikum des_der Weltbürgers_Weltbürgerin ist die Souveränität im Umgang mit differnten sozialen Räumen, Praktiken und Artefakten. Dieses Subjekt strebt nicht nach einer unikalenen Zugehörigkeit zu einer seiner durchmessenen Sphären, sondern konstruiert sein Selbst durch Kompilation einzelner Elemente zu einer neuen Lebensrealität, welche stets offen für Anschlüsse und neue Zugehörigkeiten ist. Es geht bei dieser Lebensform, deren Konstitution weniger eine intuitionsoffene Performance als vielmehr den Charakter einer strukturierten Kognitionspraxis aufweist, nicht um die Selbstkreation *ex nihilo*. Vielmehr steht das geschickte und hierbei einzigartige Neuarrangement von Elementen bestehender Begriffspersonen und Affizierungsfiguren im Vordergrund.⁸⁰⁵

Dieser Realfiktion des_der Kosmopoliten_Kosmopolitin entleiht Razmi die Erkenntnis der Fluidität der geografischen Standortbestimmung sowie die Strategie der Kompilation für ihr Kunstschaffen. Beginnend mit letztgenanntem soll im Anschluss dargelegt werden, dass die Praktiken der Reinszenierung sowie der Zitation, welche beide in ihrem Werk wiederkehrende Konstanten bilden, dezidiert als Aneignungen funktionieren. In ihrer Wiedergabe überführt sie das Urwerk stets in die politische und mediale Gegenwart und damit in einen differenten Kontext. Die Nachahmung des Originals ist hierbei auf eine möglichst weitreichende Abweichung angelegt, in welcher die Anleihe noch als solche verstanden wird, der Sinngehalt allerdings in einem völlig neuen Setting beziehungsweise Wertesystem sowie Kunst- und Kulturraum erscheint.

An dieser Stelle ist es erforderlich zu betonen, dass Razmis Werke keinen eurozentristischen Aufklärungs- und Aufweckungsversuch intendieren, sondern vielmehr eine Antwort auf aktuelle progressive Strömungen der zeitgenössischen Kunst Irans bilden. Denn mit Blick auf den Iran lässt sich nicht nur gegenwärtig eine lebhafte Kunstszenen beschreiben, welche sich durchaus regimekritisch nach außen wendet, sondern lässt sich vielmehr eine Traditionslinie an aktiver politischer Beteiligung von Künstler_innen, Schriftsteller_innen

⁸⁰⁴ Etwas überspitzt hierzu: Soboczynski, Adam: Akademiker. Die verhassten Weltbürger, in: Die ZEIT, Nr. 47 (15.11.2018), S. 49.

⁸⁰⁵ An dieser Stelle sei nochmals an die Praxis des „Pick’n’mix“ (Nederveen Pieterse 2005, S. 399) erinnert.

und Intellektuellen, welche bis weit vor die Gründungszeit der Islamischen Republik zurückgeht, wahrnehmen. Mit Blick auf die Gegenwart und im Vergleich zu Razmi ist die Summe dieser Kunstschaftenden noch stärker um Uneindeutigkeit hinsichtlich ihrer persönlichen Intention bemüht. So werden zwar Missstände und Paradoxien aufgezeigt, welche jedoch nicht nach einer Kausalität fragen. Hinter dem dokumentarischen Charakter oder den ätherischen Bildern steckt oftmals eine subtile Regimekritik, deren Anklage jedoch stumm im (Bild-)Raum schwebt. Mittels dieser Polyvalenz der verschiedenen Deutungsebenen umschiffen diese inländischen Kunstschaftenden die strikte Zensur und können so jenseits des Untergrundes Teil der nationalen und insbesondere globalen Kunstszene werden. Im Zuge letzterer haben ihre Werke die Möglichkeit, in kanonischen Ausstellungen zu erscheinen und durch die Aufnahme in (Bestands-)Kataloge zum überdauernden Element der weltweit wahrgenommenen Kunstgeschichte zu avancieren. Ferner werden sie zu Stellvertreter_innen für eine iranische Kunst der Gegenwart stilisiert, was auch eine *win-win*-Situation für die amtierende Administration darstellt, zumal diese Künstler_innen gleichzeitig als Aushängeschild einer sich somit als aufgeschlossen inszenierenden Regierung instrumentalisiert werden können.

Mit Blick auf die jüngere Publikationspraxis⁸⁰⁶ ist diese dort von Verantwortlichen-seite vollzogene nationalstaatliche Attributierung der Kunst als eine „iranische“ allerdings relativ aussagelos, da neben der großen Fragwürdigkeit einer nationaldefinierbaren Kunst per se, eminente Positionen der zeitgenössischen Kunstpraxis im Iran per Grundgesetz, beziehungsweise der Auslegung des Korans durch die geistlichen Führungsebenen, verboten sind und nicht nach außen dringen. Angesichts dieser strikten Zensurmaßnahmen, welche nur ein fragmentarisches Bild des aktuellen Kunstschaftens zulassen sowie die große Heterogenität der Kunstströmungen und (Handwerks-)Traditionen im Iran stark simplifizieren, wird in der vorliegenden Arbeit auf eine Miteinbeziehung, so wörtlich, „iranischer“ Künstler_innen als solche verzichtet. Vor diesem Hintergrund werden durchaus einzelne künstlerische Positionen der Gegenwart des Irans zu Referenzzwecken hinzugezogen, welche aber nicht aufgrund der Nationalstaatlichkeit der Kunstschaftenden gelabelt und in ihrer Rezeption vorab kanalisiert werden. Einen Anspruch, den leeren Signifikanten nationaltypischer Kunst mit wirklichkeitsnahe und umfassendem Inhalt zu füllen, kann die vorliegende Analyse nicht erfüllen, wobei anschließende Forschungen intendiert sind.

⁸⁰⁶ Exemplarisch, siehe: Eigner, Saeb: *Art of the Middle East. Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran*, London 2010. – Ghabaian Etehadi, Anahita: *La Photographie Iranienne. Un regard sur la création contemporaine en Iran*, Paris 2011. – Keshmirshakan, Hamid: *Contemporary Iranian Art. New Perspectives*, London 2013. – Fortenberry, Diane (Hg.): *Honar. The Afkhami Collection of Modern and Contemporary Iranian Art*, London 2017.

Der verbindende Faktor, unter welchem in den nachfolgenden Punkten andere Künstler_innen zu Referenzzwecken Razmis Werk gegenübergestellt werden, ist daher weniger eine nationale Zugehörigkeit als vielmehr die Intention der Aushandlung von Zugehörigkeiten, von Polyphonie und Ambivalenz. In anderen Worten werden im Vorliegenden Kunstschaaffende versammelt, deren zentrales Sujet ihres Kunstschaaffens die (eigene) Homolokie darstellt. Somit ergeben sich hier nicht nur Referenzpositionen aus dem Iran, sondern auch aus Südafrika. All diese werden jedoch nie emblematisch für eine nationale Kunst herangezogen. Als individuelle Aktanten der zeitgenössischen Kunst und nicht etwa als Stellvertreter eines zensurbedingten, diskursselektiven Regierungssystems oder als Feigenblatt anderer nationaler Fehlentwicklungen werden diese hier betrachtet (siehe II.3.4 und II.3.5). Mit dem Titel einer Fotoarbeit des Jahres 2014 von Simin Keramati anders ausgedrückt: *I am not a female artist from Middle East in exile, I am an artist.*⁸⁰⁷

a) *Resettled reenactments* und neukontextualisierte Zitate

Bei den zunächst zu besprechenden Reinszenierungen Razmis handelt es sich um die Arbeiten *Roof Piece*, 1971 von Trisha Brown und *Cut Piece*, 1964 von Yoko Ono beziehungsweise um *Roof Piece Tehran*, 2011 sowie um *Re/Cut Piece*, 2013. Bei beiden Performances wird von Razmi der urbane Schauplatz gewahrt, wohingegen die kulturellen Parameter radikal verändert werden. So ergibt sich aus einer experimentellen Kunst und Ästhetik der 1960/70er Jahre ein ins Brisante und mitunter sehr Riskante verschobenes Kunstereignis. Bei den neuen Schauplätzen handelt es sich anstelle von New York und Kyoto um die Dächer Teherans sowie um Dubai, Orte an denen aufgrund (politisch-)religiöser Vorschriften weder Tanz geschweige denn öffentliche weibliche Blöße toleriert werden und bisweilen gravierende juristische Ahndung erfahren.

⁸⁰⁷ Siehe dazu auf der Homepage der Künstlerin: <http://siminkeramati.com/portfolio-posts/i-am-not-a-female-artist-from-the-middle-east-in-exile-i-am-an-artist/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

A: Resettled reenactments

Roof Piece Tehran, 2011

Unter dem permanenten Druck eines eventuellen Scheiterns der Aktion aufgrund von Denunziation oder Entdeckung durch Mitarbeiter_innen und Sympathisant_innen des Regimes, gelingt es Razmi in einem dritten Versuch, ihre Arbeit auf den Dächern eines Wohnviertels im Norden in Teheran zu realisieren. Ebenso wie Brown⁸⁰⁸ engagiert auch Razmi, wenn auch unter deutlich erschwerten Bedingungen,⁸⁰⁹ zwölf Tänzer_innen. Die acht Frauen und vier Männer sind jeweils mit weit geschnittenen roten Gewändern, langärmeligen Oberteilen wie Hosen sowie im Falle der Tänzerinnen zusätzlich mit einem im Nacken gebundenem einfachen روسری [ru-sari] bekleidet (Abb. 29). Analog zu Browns Konzeption vollführen die Tänzer_innen einen Staffellauf eines spezifischen Bewegungsrepertoires, welches jeweils an den_die nächste_n Performende_n und somit von Dach zu Dach weitergeleitet wird. Konkret ergibt sich so eine Weitergabe der improvisierten Tanzeinheiten von Tänzer_in Nummer 1 zu Tänzer_in Nummer 12 und anschließend in umgekehrter Reihenfolge zurück zum_zur Ausgangsperformer_in. Das Konzept erscheint bis hierhin deckungsgleich zu Browns Arbeit; Razmis faktische Realisierung und Ausstellung selbiger ist jedoch völlig different. Ebenso ist auch der Sinngehalt divergierend, wie weiter unten ausgeführt wird.

Vor dem Hintergrund der erschwerten Realisierungsbedingungen aufgrund mangelnder Regimekonformität weicht Razmi in ihrem *reenactment* von Browns Urform als publikumswirksame Liveperformance ab. Stattdessen arbeitet Razmi mit zwölf Kameras, welche die Tänzer_innen einzeln aufnehmen. Erst in der finalen Präsentation, auf der *Frieze Art Fair* in London selbigen Jahres, kann die Performance in ihrer Gänze via zwölf simultan geschalteter Bildschirme rezipiert werden. Durch die Transformation der Performance in eine Videoinstallation wird „[d]ie persönliche, unmittelbare Erfahrung des Stücks, die Performance-Kunst im eigentlichen Sinne definiert, [...] hier ausgeschlossen.“⁸¹⁰ Gleichzeitig wird erst in der zwölfkanaligen Präsentation das tänzerische Konzept in seiner Gänze für den_die

⁸⁰⁸ Anders als Brown ist Razmi selbst nicht Teil der Tänzer_innenriege und erscheint innerhalb der Videoinstallation auch nicht als innerbildlich Mitwirkende.

⁸⁰⁹ Siehe dazu ausführlich: Jobey, Liz: Daring to dance, auf: Financial Times Magazine, pub. 07.10.2011: <https://www.ft.com/content/922976e0-efa7-11e0-941e-00144feab49a> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁸¹⁰ Jahn, Andrea: Make–Believe–Remake. Anmerkungen zu Anahita Razmis Reenactments, in: Kat. Ausst. Saarbrücken 2013, S. 74-80, S. 78.

Betrachter_in sichtbar. Während in der Liveperformance stets immer nur partielle Sequenzen rezipiert werden können, vergegenwärtigen Razmis nachträglich am Computer geschliffene Videoaufnahmen⁸¹¹ die Gesamtkonzeption. So treten an die Stelle teilnehmender Emotionalität und Involviertheit die Parameter von entschleunigter Kontemplation und Reflexion.

Diese Art der Umsetzung als finale Videoinstallation ist dabei nicht als ein Kompromiss oder Behelf zu verstehen, sondern als dezidierte Dokumentation der Lebensumstände der Bevölkerung unter der Regierung der IRI. Das *aus der Not* erst so raffinierte gemachte *Tugendwerk*, für welches 2011 Razmi den renommierten Preis der Messe, den *Emdash Award*, gewinnt, entfaltet hieraus seine Tiefgründigkeit und Vielschichtigkeit. Konkret verbindet die Arbeit Vergangenheit und Gegenwart, *Westen* und *Osten* sowie Ästhetik und Politik. Letzteres betont auch Razmi und verweist auf die politischen Unruhen des Jahres 2009, während dieser die Dächer von Privathäusern ebenfalls zu Bühnen werden.⁸¹² Angesichts der nachweislichen und damals bereits kaum verhohlenen Wahlmanipulation zu Gunsten des damaligen Präsidenten Mahmud Ahmadi-Nežads, erfolgen in den darauffolgenden Monaten heftige Massenproteste durch sämtliche Schichten.⁸¹³ Da Protestmärsche in den Straßen generell verboten sind, weil das „Versammlungs- und Demonstrationsrecht ausschließlich für die Regimeanhänger gedacht ist“⁸¹⁴, nutzen viele Menschen die Dächer als informelle Kundgebungsplattformen. Von dort aus werden von Männern sowie insbesondere von Frauen diverse Protestparolen skandiert. Denn anders als viele Pressefotografien dieser Zeit einzig Männer in den spontanen Straßenblockaden zeigen, sind ebenfalls Frauen stark an den Protesten beteiligt,⁸¹⁵ wie dies Pietro Masturzo schildert. Seine zum Pressefoto des Jahres 2010 gekürte Aufnahme protestierender Iranerinnen auf dem Dach eines Privathauses zeigt keine singuläre Begebenheit, sondern gelebte Alltäglichkeit in diesen rund acht besonders unruhigen Monaten (Abb. 30).⁸¹⁶

Vor diesem Hintergrund bedeutet Razmis *Roof Piece Tehran* eine signifikante Referenz zur jüngeren politischen Vergangenheit und der anhaltenden Repression, Zensur und Miswirtschaft unter dem zum Entstehungszeitpunkt 2011 weiterhin amtierenden Präsidenten

⁸¹¹ Jahn 2013: S. 78.

⁸¹² Jobey 2011

⁸¹³ Javaher-Haghighi 2011: S. 142-143.

⁸¹⁴ Javaher-Haghighi 2011: S. 209.

⁸¹⁵ Javaher-Haghighi 2011: S. 142.

⁸¹⁶ Javaher-Haghighi (2011: S. 141) beschreibt eine Spanne des Protests beginnend unmittelbar nach der Präsidentschaftswahl vom 12.06.2009 beziehungsweise nach der „Verkündigung des Wahlergebnisses [...] bis zum Jubiläum der iranischen Revolution am 11. Februar 2010.“

Ahmadi-Nežād (2005-2013). Berücksichtigt man all diese Faktoren der kalkulierten Abweichung kann an dieser Stelle nicht mehr mit dem Begriff des klassischen *reenactments* operiert werden. Entgegen einer Reinszenierung erstellt Razmi eine Neuinterpretation und -kontextualisierung Trisha Browns Ausdrucks von „Freiheit und Produktivität“⁸¹⁷ in Rekurs auf New York als „ein[en] Ort der unendlichen – auch künstlerischen Möglichkeiten“⁸¹⁸. Unter Ausklammerung von Untergrundbewegungen erscheint Teheran als diametral entgegengesetzter Lebensraum. Die starke Verfremdung und Aneignung Razmis machen aus *Roof Piece Tehran* ein vollkommen eigenständiges Werk, welches selbst ungeachtet seiner kunstgeschichtlichen Referenz für Betrachter_innen jeglicher Kulturkreise Anschluss bietet. Ergänzend sei in diesem Zusammenhang auch auf die hybride Sprache im Titel verwiesen. Diese setzt sich aus Englisch sowie der iranischen Aussprache der Hauptstadt تهران [tehrān], also aus *westlichen* und *östlichen* Sprachelementen zusammen. In seiner Gesamtheit schließlich oszilliert das Werk zwischen seinen Relationen zu den Kategorien Vergangenheit, *Westen* und Ästhetik und verhält sich gleichzeitig jedoch homolog zu den Größen Gegenwart, *Osten* und Politik.

Im äquivalenten Seinsmodus agiert auch die Künstlerin selbst, deren Arbeitsweise keine eurozentristische Übernahme und -stülpung beinhaltet, sondern sich vielmehr als kulturell enthierarchisiertes Experiment gestaltet: „I am raising questions, rather than saying, ‘OK this has to be like this.’“⁸¹⁹ Das jeweils entgegengebrachte Vertrauen lässt die Teilnehmer_innen⁸²⁰ hier schließlich zu Kompliz_innen einer, mit den Worten Trisha Browns gesprochenen, „natural activity under the stress of an unnatural setting“⁸²¹ werden.

Re/Cut Piece, 2013

Anders als in *Roof Piece Tehran*, ist es nun Razmi selbst, die als die alleinige Protagonistin der Wiederaufführung Onos *Cut Piece* fungiert. Razmis *Re/Cut Piece* an dieser Stelle als *reenactment* zu beschreiben, ist im Hinblick auf die jeweils sehr eng am Original geführte

⁸¹⁷ Jahn 2013: S. 78.

⁸¹⁸ Jahn 2013: S. 78.

⁸¹⁹ Anahita Razmi, in: Jobey 2011.

⁸²⁰ Neben den Razmi und den Tänzer_innen war, von Seiten der Financial Times zur fotografischen Dokumentation beauftragt, auch die iranische Fotojournalistin und Künstlerin Newsha Tavakolian (siehe II.4.3) des *reenactments* zugegen.

⁸²¹ Livet, Anne (Hg.): Contemporary Dance. An anthology of lectures, interviews and essays with many of the most important contemporary American choreographers, scholars and critics ... , New York 1978, S. 51.

Konzeption sowie Intention legitim. Auch vor dem Hintergrund Onos zeitnahen Mehrfachaufführungen an unterschiedlichen Schauplätzen wie Kyoto, New York und London sowie ihrer letzten Aktualisierung 2003 in Paris, scheint Razmi in ihrer Praxis der kulturellen Schauplatzverlegung mit den grundsätzlichen Motiven Onos übereinzustimmen.

Bei der Gegenüberstellung der Werke lässt sich mit Blick auf die Aufzeichnungen Onos Performance 1965 in New York konstatieren,⁸²² dass die Zuschauer_innen im Jahr 2013 in Razmis Dubaier *reenactment* deutlich zurückhaltender agieren. Der Aufforderung, das Kleid der Künstlerin nach eigenem Ermessen zu zerschneiden, kommen die Rezipient_innen selbst in den nur halböffentlichen Räumen der Galerie Carbon 12 lediglich zögerlich nach. Dies beschreibt auch Razmi angesichts des Endpunkts der Performance, in dessen Stadium Razmi keine derartige Blöße wie Ono erfährt.⁸²³

Im Vergleich zu Onos originärem *Cut Piece* hat Razmi zwei besonders signifikante Abweichungen erwogen (Abb. 31). So sitzt die Künstlerin in *Re/Cut Piece* nicht *erniedrigt* auf dem Fußboden, sondern, zusätzlich durch ein Podest *erhöht*, auf einem schlichten weißen Stuhl mit Rückenlehne. Damit verkürzt sich die Distanz zur Augenhöhe der Zuschauer_innen respektive der nach vorne tretenden Mitwirkenden. Während die Perspektivbeziehung von Herauf- und Herabsehen somit entschärft ist, wird analog dazu die Außenwahrnehmung des Ausgeliefertseins der Künstlerin abgemildert. Zwar bleibt die Rollenverteilung der passiven Sitzenden und der aktiv Handelnden beibehalten, die per se widerrechtliche Tat erscheint jedoch mehr als (Kunst-)Ritual denn als übergriffiger Akt. Die zweite Abänderung betrifft die Qualität des ebenfalls schwarzen Kleides, welches Razmis in Dubai der Zerschneidung preisgibt. Dieses Kleid stammt aus dem Modehaus Gucci und wird auf einen Preis im niedrigen vierstelligen Bereich beziffert.⁸²⁴ Diese Abweichung gegenüber dem verhältnismäßig schlichten Knopfleisten-Kleid Onos in einer demgegenüber für seinen Luxus bekannten Hauptstadt des gleichnamigen Emirats Dubai eröffnet eine zusätzliche Sinnebene.

Mit Blick auf die soeben angesprochenen Bedeutungsebenen können in Razmis Arbeit Emanzipation und Überkonsum als Kernthemen extrahiert werden. Während erstere an die

⁸²² In vorliegender Arbeit wurde mit dieser online gestellten Filmversion gearbeitet: forthedishwasher: Albert Maysles and David Maysles - Yoko Ono: Cut Piece (1966) - 480p, auf: YouTube, pub. 15.09.2015: <https://www.youtube.com/watch?v=pTGSsWVK2Eo> [letzter Zugriff: 03.08.2020]. Ferner wurden diverse Fotografien aus einschlägigen Ausstellungskatalogen ergänzend gesichtet.

⁸²³ Aus Sicherheitsgründen gegenüber der islamischen Religionspolizei liegen für das Endstadium der Performance keine publizierten Bildmaterialien vor.

⁸²⁴ Sämtliche Details zu dieser Arbeit wurden im direkten Dialog mit der Künstlerin verifiziert.

Intention Onos früherer Performances anknüpft, ist demgegenüber der Aspekt der Verschwendung ein spätmodernes Diskurselement und bedeutet eine inhaltliche Weitung des *Cut Pieces*. Dabei stellt der Aufführungsort Dubai, „a city, often considered as a modern stereotype for splendid luxury living, prodigality, nouveau-riche, megalomania“⁸²⁵, einen Superlativ der Ambivalenz in beiderlei zentralen Thematiken dar. Razmis *Re/Cut Piece* schmuggelt in ihrer Reinszenierung durch ihre Abweichungen erneut ihre Intention der Sichtbarmachung von Uneindeutigkeiten in das (Unter-)Bewusstsein der Rezipient_innen. So stehen sich dort grotesker Reichtum und Kapitalismus einer stark anwachsenden Jugendarbeitslosigkeit und einer zunehmend defizitären Haushaltslage sowie die reformatorische Weltoffenheit des Kronprinzen Mohammed bin Salman al-Saud und gleichzeitig die anhaltende Beschneidung der Freiheitsrechte insbesondere von Frauen im Emirat Saudi-Arabien gegenüber. Analog zu *Roof Piece Tehran* verhandelt auch *Re/Cut Piece* das Verhältnis von Zeigbarem und Nichtzeigbarem – hier in letzterem von Zurschaustellung von Luxus und der prekären Situation der Menschenrechte von Frauen und grundsätzlich von Andersdenkenden in Anlehnung an die وهابية [wahhābīya].

Zusammenfassend lässt sich knapp konstatieren, dass diesen beiden respektive vier Arbeiten gemein ist, dass sie Grenzen thematisieren und ihre potenzielle Auflösbarkeit⁸²⁶ in das Zentrum des Geschehens rücken. Dabei verweigern sich die Werke allerdings jeglicher (politischen) Agitation und überlassen es schließlich dem_der Rezipienten_Rezipientin durch Selbstbefragung, in einen möglichen Aktionsmodus zu wechseln.

B: Neukontextualisierte Zitate

So ist auch bei den ausgewählten Bildzitate kurz auf zwei zentrale Gemeinsamkeiten zu verweisen. Die aus verschiedenen kunsthistorischen Kontexten stammenden Werke basieren jeweils auf visueller Ebene auf Schrift und auf der Bedeutungsebene auf Ironie beziehungsweise Paradoxie. Im Folgenden handelt es sich um die Arbeiten *La Trahision des Images*, 1929 von René Magritte und um *An Artist Who Cannot Speak English Is no Artist*, 1992 von Mladen Stilinovic beziehungsweise um *This is Not Iranian*, 2015 und *An Artist Who Cannot Speak Farsi Is No Artist*, 2017 von Razmi.

⁸²⁵ Razmi 2020: Zit. Werkbeschreibung *Re/Cut Piece*: <http://www.anahitarazmi.de/Re-Cut-Piece> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁸²⁶ Luzide zur Grenzthematik hier: Funk 2011: S. 35-37.

این ایرانی نیست [in irāni nist] – so steht es schwarz auf heller Haut (Abb. 32). Der entblößte Unterarm ist derjenige Razmis: Tätowierung, nackte Haut, Frau – und darüber hinaus verfügt die Künstlerin einzig über die deutsche Staatsbürgerschaft und ist des Farsi nur rudimentär mächtig. Die Übersetzung der bildinhärenten sowie titelgebenden Aussage „Das hier ist nicht iranisch“ scheint somit auf den ersten Blick zutreffend zu sein.

Doch mit Blick auf die jüngeren politischen Entwicklungen im Iran bebildern diese stereotypen Zuschreibungen vielmehr den Kokon einer in starker Transformation befindlichen Gesellschaft. Verborgен vor der iranischen Revolutionsgarde, den sogenannten پاسداران [pāsdārān] und dem weit verzweigten Netzwerk der Milizen der بسیج [basiğ], meistert vor allem die jüngere Generation den Spagat zwischen ostentativem Konservatismus nach außen und gelebtem Liberalismus im Privaten. Ferner arbeitet eine zunehmende Demokratiebewegung⁸²⁷ aus dem Volk heraus auf eine Angleichung der Lebenssphären hin. Auch mit Blick auf die Dekonstruktion nicht nur gewisser Handlungsanweisungen, sondern auch von konkreten Symbolen, beispielsweise gemessen an den öffentlichen Entschleierungsaktionen einzelner Aktivistinnen im Dezember 2017, wird *offensichtlich*, dass die normative Zuschreibung von Weiblichkeit und Verhüllung im Iran zunehmend prekär wird.

Mit Blick auf die Künstlerin und ihre binationale Abstammung öffnet sich eine zweite Ebene der Betrachtung, welche nicht die iranische, sondern vielmehr die deutsche Gesellschaft reflektiert. Vor dem Hintergrund der anhaltenden kulturellen Debatten um Migration und Integration lädt obige Aussage, dass das Dargestellte nicht iranisch sei, zu einem Nachhaken ein: „Aber deutsch?“. So muss eingestanden werden, dass Tätowierungen und Freizügigkeit in der Kleiderwahl in Deutschland weder eine Norm, noch eine Besonderheit darstellen, gar fallen sie unter Ahndung.⁸²⁸ Bezieht man das این /*this* beziehungsweise *dies* der Aussage allerdings auf die dazugehörige und hinter dem Werk stehende Person Razmis, korrespondiert die Thematik mit aktuellen Diskursen in Deutschland. Beherrschen gegenwärtig angesichts der in den letzten Jahren angestiegenen Migrationszahlen diffuse Begriffe wie „Leitkultur“ und „Wertekunde“ anhaltend öffentliche Debatten, so erfährt in diesem Zuge auch die Frage der Abstammung, dem Aussehen und der Zugehörigkeit eine Aktualisierung. Denn

⁸²⁷ Javaher-Haghighi 2011: S. 201-211.

⁸²⁸ Einzig in einschlägigen Berufsfeldern müssen sie verborgen sein, wobei dies beispielsweise im Bereich der Polizei auf bundeslandabhängig geregelt wird (bezüglich beispielsweise des Verbots in Bayern sei an das Grundsatzurteil des Bayerischen Verwaltungsgerichtshofs vom 14.11.2018 erinnert).

auch die Beherrschung des *doing culture*⁸²⁹, die Einhaltung impliziter gesellschaftlicher Codes und Verhaltensweisen, täuscht nicht über das Vorhandensein eines überkommenen Bildes statischen Deutscheins hinweg.

Genau hierin offenbart sich die Parallele zur iranischen Gesellschaft – während in Deutschland offiziell um Leitlinien gerungen beziehungsweise im Iran der status quo gewaltsam beibehalten wird, lösen sich im Inneren der Gesellschaft die starren Zuschreibungen und die tradierten Verbindlichkeiten allmählich auf. So wird immer deutlicher, dass das Selbsterleben als diasporisches Selbst für sämtliche Individuen einer Gesellschaft erfahrbar sein kann und nicht dezidiert an eine migrantische Erfahrung gebunden sein muss.⁸³⁰ Das Leben in einer *Zwischenwelt* oder in einem *third space* wird zur Alltagserfahrung inmitten einer zunehmend heterogenitäts- beziehungsweise ambivalenztoleranten⁸³¹ Gesellschaft.

Schillernd ist auch die kunsthistorische Referenz zu René Magritte, auf welche sich Razmi zudem in ihrer Tätowierung beruft. Magrittes ikonisches Werk, der „Verrat der Bilder“, wörtlich auf die Zensurpolitik der Regierung der IRI zu übertragen, liegt dabei nahe. Diese Konnexion evoziert bereits im Jahr 2011 der iranische Regisseur Jafar Panahi in seinem im Titel auf Magritte anspielenden Dokumentarfilm این فیلم نیست [in film nist]. Dieser „Nicht-film“ wird nach seiner Fertigstellung auf einem USB-Stick außer Landes geschmuggelt und bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes 2011 erstmal einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Panahi schildert darin einen Tag aus seinem Leben unter juristisch verhängtem Hausarrest und zwanzigjährigem Berufs- und Reiseverbot.

Denn selbst wenn Internet und Satellitentechnik die Umgehung der staatlichen Kontrolle erleichtern, gelingt es dem Regime immer noch, Andersdenkende aus der Öffentlichkeit zu entfernen und große Teile des Inlandsgeschehens medial abzuschirmen. Gezeigt wird von den qua Regimekonformität zugelassenen Sende- und Medienanstalten nur das, چه ایرانی است [če irāni ast], wohingegen Razmi exakt dies ausblendet und all das abbildet, was demgegenüber *nicht* iranisch sein sollte. Nacktheit, Tätowierung, sie selbst – alles tatsächlich in ihre Haut geschrieben.

⁸²⁹ Scheer 2014b: S. 14.

⁸³⁰ Bathia 2002: S. 71.

⁸³¹ Bilden 1997: S. 244.

Entgegen seines englischsprachigen Titels entwickelt das Werk erst in seiner tatsächlichen visuellen Ausformulierung seinen provokanten Gehalt: هنرمندی که نمی تواند فارسی صحبت کند، هنرمند نیست [honarmandi ke nemitawānad fārsi sohbat konad honarmand nist]. Ohne an dieser Stelle einen interpretatorischen Holzweg einzuschlagen und sich damit auseinanderzusetzen, was als ein dezisives und allumfassend verbindliches Merkmal von Künstler_innen(nicht)dasein gelten könne, sei im Folgenden eng an der Satzaussage selbst geblieben.

Dieser Bedingungssatz erstreckt sich über zwei Zeilen und ist auf ein hellrosafarbenes Seidentuch gedruckt. Ausgestellt wird das Textilobjekt als stets auf dem Boden liegend und in legerem Faltenwurf arrangiert (Abb. 33). Anders verhält sich die Präsentation seines Urwerks, einem pinkfarbenen Banner mit der dreizeiligen Inschrift „AN ARTIST WHO CANNOT SPEAK ENGLISH IS NO ARTIST“, welches an einer Wand hängend gezeigt wird. Die keilartig spitz zulaufenden Großbuchstaben sind durch den gestrafften Aufhängemodus gut lesbar und durch die zweifache Hervorhebung der Wörter *cannot* und *no* rasch inhaltlich zu erfassen. Der Gehalt Razmis Bild- beziehungsweise Textilaussage ist nicht nur durch die persische Schrift sowie das Arrangement der Arbeit auf dem Fußboden, sondern auch durch die Unebenheiten und die schillernde Oberfläche des Seidenstoffes demgegenüber nur schwer zu dechiffrieren. Einen weiteren Gegensatz vor dem Hintergrund der klaren beziehungsweise verunklärten Lesart, bilden die beiden Schrifttypen an sich. Hier stehen sich einerseits ein System ausschließlich linearer Strichführung in Versalschrift und andererseits ein Ensemble nahezu einzig runder Linienführung eines auf konsequenter Kleinschreibung basierendem Schriftsystems gegenüber.

Mit Blick auf den Gehalt kann der Arbeit Stilinovics wie auch insbesondere der von Razmi die Auseinandersetzung mit Ein- und Ausschlussmechanismen zu Grunde gelegt werden. So ergibt sich aufgrund einer willkürlicher Kriterienerhebung die Exklusion sämtlicher nicht der jeweils künstlerspezifischen Sprache (dem Englischen beziehungsweise Persischen) mächtigen Kunstschaaffenden. Letztere werden genauer nicht nur ausgeschlossen, vielmehr wird ihnen sogar ihre *Existenz* als Künstler_in abgesprochen. Eingeschlossen in die Künstler_innenriege sind somit nur diejenigen, die aufgrund ihrer Sprachkompetenz das Kunstwerk Stilinovics beziehungsweise Razmis lesen können.

Während Englisch als global weit verbreitete Verkehrssprache verhältnismäßig inklusiv auf die internationale Künstler_innenschaft wirkt, erweist sich Razmis Arbeit gegen-

über Stilinovics Banner als deutlich radikaleres Exklusionswerkzeug. Insbesondere durch die Ausstellung der Arbeit an europäischen Orten mit zu erwartender geringer Anzahl persisch sprechender Rezipient_innen, wird nahezu jedem_jeder Betrachter_in sämtliche künstlerische Ambition abgesprochen. Der dadurch entstehende *exklusive* künstlerische Zirkel ist dementsprechend gering, zumal Farsi einzig im Iran, in Afghanistan und Tadschikistan eine offizielle Amtssprache darstellt.

In die Richtung einer als positiv valorisierten Selbstexklusion als elitärer Zirkel weitergedacht, ergibt sich hierbei eine Parallele zum Schiitentum, welches einzig im Iran *die* Staatsreligion beziehungsweise im Irak, Aserbaidshan und Bahrain die Mehrheitsreligion darstellt und ansonsten lediglich als religiöse Minderheit gilt. Wahre Kunst qua Beherrschung des Persischen und wahrer Glaube im Sinne der شيعه [šī'e] beziehungsweise der Anhänger_innen des konservativen Flügels, fallen somit idealiter einzig im Staatsgebiet des Irans in eins. Paradoxerweise ist damit nicht nur die globale Mehrheit der Kunstschaffenden und Gläubigen von diesem demnach angeblich persischzentrischen Wahrheitsparadigma der Kunst- wie Gotteserfahrung ausgeschlossen, sondern es ist insbesondere Razmi selbst, die sich in beiden Hinsichten radikal diskreditiert. Weder Künstlerin noch Schiitin seiend, ist demzufolge Razmis Textilarbeit beziehungsweise deren Aussage, هنرمندی که نمی تواند فارسی صحبت کند، هنرمند نیست, mit ihrer werkinhärenten Wahrheit vollkommen inkompatibel.

Schließlich kann *An Artist Who Cannot Speak Farsi Is no Artist* als gelungene Dekonstruktion der Kunststatuszuschreibung via Sprachkompetenz und in Anlehnung beziehungsweise Zuspitzung Stilinovics Kunstmarktkritik als Kommentar zur Deutungshoheit über Kunst und Nicht-Kunst von Seiten einer elitären (*westlichen* und) anglophonen Gesellschaft verstanden werden. Was bei erster Betrachtung womöglich als augenzwinkernde Überzeichnung der gegenwärtigen Polarisierungen innerhalb des internationalen Kunstmarktes scheint, verhält sich bei genauerer Analyse als sehr realitätsnah. So dominiert das Prinzip des „Winner-take-all-Wettbewerbe[s]“⁸³² und befördert einen Kreislauf der Eliten beziehungsweise bereits auf dem Kunstmarkt etablierter Kunstschaffender. Ferner wirkt sich diese „Superstar-Ökonomie“⁸³³ auch auf die übrige Künstler_innenschaft aus und befördert nach Rauterberg gegenwärtig die Entwicklung von „Auftragskünstlern im vormodernen Sinne“⁸³⁴.

⁸³² Reckwitz 2017: S. 155. Zur Vertiefung, siehe: S. 155-160.

⁸³³ Reckwitz 2017: S. 160.

⁸³⁴ Rauterberg 2015: S. 16. Siehe auch zur Thematik der Kooperation von Kunstschaffenden mit Unternehmen: Kikol, Larissa: Raus aus der Galerie, in: Die ZEIT, Nr. 50 (01.12.2016), S. 62.

Mit abschließendem Blick auf eine Kontextualisierung Razmis Arbeit im Rahmen der zeitgenössischen Kunst sei der Fokus auf die persische Schrift als zentrales Gestaltungsmittel gelegt. Es muss an dieser Stelle jedoch einschränkend betont werden, dass eine vertiefte Vergleichsanalyse im hier veranschlagten Rahmen nicht umfassend zu leisten ist. Stattdessen können im Folgenden lediglich erste Beobachtungen skizziert werden, welchen wünschenswerterweise zu gegebenem Zeitpunkt vertieft nachgegangen werden soll. Nach gegenwärtigem Erkenntnisstand ergeben sich hinsichtlich Razmis Schriftverwendung signifikante Parallelen zum Werkkomplex *Written Room*, seit 1995 von Parastou Forouhar, zum Œuvre von Shirin Neshat sowie zu einzelnen Arbeiten von Newsha Tavakolian⁸³⁵, Simin Keramati⁸³⁶ und Nil Yalter⁸³⁷. Der Vergleich zu Yalter ist insbesondere hinsichtlich Schrift im Kontext ihrer dezidierten Selbst-Beschreibung mit schwarzem Stift in ihrer Videoarbeit *The Headless Woman or the Belly Dance*, 1974 interessant, da diese als Brückenschlag zu Razmis Tattoo *This is Not Iranian* gelesen werden kann. Somit ergeben sich bezüglich Razmis neu-kontextualisierter Zitat-Arbeiten nicht nur einschlägige Referenzen innerhalb der westlichen Kunstgeschichte, sondern auch starke Verbindungen zu Positionen im *Nahen* und *Mittleren Osten* sowie deren Diaspora. Damit zeigt sich auch hier die Polyphonie beziehungsweise dezidiert die *Homolokie* im Wortsinn sowohl in Razmis Schaffen als auch in *ihrer Art zu sein*.

b) *Eastend(er)s*. Wo endet der Osten?

Nach der Betrachtung der kompilativen Strategie Razmis Kunstschaffen durch Aneignung und Transformation werden im Folgenden drei Werke der Künstlerin auf das weltbürger_innenspezifische Bewusstsein der Relativität der eigenen geografischen Standortbestimmung hin betrachtet. Die Arbeiten *New Silk Road Patterns #02*, 2016, *New EastEnders*, 2018 und *REIGN COATS*, 2018 beziehungsweise das Projekt *THE FUTURE STATE*, 2018 sind gegenwärtig die jüngsten Werke Razmis kontinuierlicher Auseinandersetzung mit (geografi-

⁸³⁵ Zu Tavakolians Arbeit *Listen*, 2011, siehe exemplarisch: Fortenberry 2017: S. 253.

⁸³⁶ Zu Keramatis Arbeit *Self Portrait*, 2007/2008, siehe vertiefend: Allerstorfer 2018: S. 157-218, insbesondere S. 158-169.

⁸³⁷ Bezüglich der hier herausgegriffenen Videoarbeit *The Headless Woman or the Belly Dance*, 1974 sei angemerkt, dass die Künstlerin die französische Sprache gebraucht. Weiterführend hierzu: Roy, Michelle Marie: Nil Yalter. Die Darstellung des „Anderen“, in: Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund, Wien, Ausstellungskatalog Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom (Wanderausstellung), hg. von Gabriele Schor, München (u.a.) 2015, S. 153-154, S. 153 sowie dazugehörige Abbildungen auf S. 152 und S. 155.

schen) Zugehörigkeiten und zentrischen Weltbildern.⁸³⁸ Neben den bereits genannten einschlägigen Werken *Do Fard*, 2015 und *The Paykan Project*, 2010/2011 kann an dieser Stelle auf die ebenfalls mit der Thematik der Verortung in Konnexion befindlichen Arbeiten *MiddleEastPak*, 2015, *New Silk Road Patterns*, 2015 sowie *A Tale of Tehrangeles*, 2013 zu Gunsten der genannten aktuellsten Werke (Stand August 2020) nur verwiesen werden.⁸³⁹

New Silk Road Patterns #02, 2016

Als Fortsetzung der Arbeit *New Silk Road Patterns*, 2015 verleiht die fünfteilige Fotoserie *New Silk Road Patterns #02* des Folgejahres der vorausgegangenen Textilcollage innerbildliche Lebendigkeit. Während Razmi in *New Silk Road Patterns* verschiedene Stofffragmente extrahiert und auf dunklem Hintergrund zu vierteiligen Collagen arrangiert, werden derartige nun in ihrem ursprünglichen textilen Kontext belassen und hier in Form von Aufdrucken auf Oberteilen für Frauen präsentiert (Abb. 34). Das Modell ist Razmi selbst, welche in den fünf großformatigen (150 x 100 cm) Hüftbildern diese mehrheitlichen Kurzarmoberteile vor bunt gemustertem Hintergrund vorführt. Bekleidet ist sie darüber hinaus jeweils nur mit einem schwarzen Slip, welcher auf ihrer Hüfte aufliegt. Dieser sogenannte Hipster gibt dabei in dreien der Aufnahmen den Blick auf Razmis unbedeckten unteren Bauchbereich frei. Die vier Kurzarm- und ein Langarmshirts unterscheiden sich jeweils durch Farbe, Schnitt und Materialität. Das zentrale Merkmal, welches sie alle gemein haben, ist der jeweils englischsprachige Großaufdruck auf ihrer Vorderseite. Das für die Aufnahme in Razmis Fotoserie distinktive Merkmal der Oberbekleidungen stellt dabei das Vorhandensein orthografischer Fehler dar, welche fallweise eine radikale Sinnverschiebung beziehungsweise eine völlige -entleerung der Satzaussage bewirken. Demnach werben die Shirts mitunter für Vergewaltigung (statt Diebstahl) oder verlieren gar ihre Botschaft aufgrund mangelnder Kausalität. Trotz dieser oftmals frauenfeindlichen (Selbst-)Aussagen unbekümmert wirkend, posiert Razmi bisweilen in betont naiven Haltungen und kindlich-unbedarfter Mimik, Verträumtheit oder Albernheit. In zwei Aufnahmen ist diese Naivität nicht mit Kindlichkeit, sondern mehr mit adoleszenter Sinnlichkeit verbunden und erinnert an die Ästhetik der

⁸³⁸ Ergänzend sei an dieser Stelle auf Razmis Projekt *THE FOOD CLUB* / باشگاه غذا / フードクラブ, 2019 verwiesen, welches sich mit vergangenen und zukünftigen iranisch-japanischen (Ess-)Kulturkontakten befasst: <https://iranianjapanesefood.cargo.site/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁸³⁹ Die genannten Werke können in guter fotografischer Qualität, jeweils durch die *sidebar* aufrufbar, auf Razmi 2020 eingesehen werden.

Mode- und Kosmetikbranche sowie deren Praxis der Kombination stets jung wirkender Modelle mit unterschwelliger Erotik.

Ein zweites Gegensatzpaar, neben der inhaltlichen Ebene der Oberteile, befindet sich auf formaler Ebene. So stehen sich einerseits die lateinische Schrift der Prints und die ornamentale Gestaltung der Hintergründe gegenüber. Diese zwei Elemente stellen jeweils Symbole für das Andere dar, welches sowohl im *Westen* als auch *Osten* dekorativ und in Unkenntnis ihres eigentlichen Gehalts verwendet wird.

Dass diese Praxis des Austauschs von Waren und des Aufeinandertreffens von verschiedenen kulturellen Prägungen kein neues Phänomen der Globalisierung ist, betont Razmi in ihrem Titel mit dem Verweis auf die Handelswege der Seidenstraße bereits in vorchristlicher Zeit. Der Fokus der Betrachtung des ehemaligen Karawanenwegenetzes liegt hierbei in der Gegenwart und beleuchtet den Austausch und die aktuellen kommerziell-kulturellen Beziehungen zwischen dem *Westen*, dem *Mittleren* sowie dem *Fernen Osten* respektive dem *Nahen Osten* des Irans. Die Sammlung dieser spezifischen Shirts besteht aus niederpreislicher Textilware von Märkten aus Istanbul, Dubai, Teheran, Peking sowie Tokio.

Im Zuge dieser Zirkulation erfährt, wie hier von Razmi gezielt untersucht, die lateinische Schrift eine Umwertung vom Status als bedeutungstragendes Zeichen zu ornamentaler Dekoration. Die Slogans erwecken den Eindruck, ohne explizite Kenntnis ihrer Wortbedeutungen erstellt worden zu sein beziehungsweise dass hierbei „often language is used in ways of patterns, letters are randomly combined, copy/paste text is used“⁸⁴⁰, ohne eine Sinnhaftigkeit als oberste Prämisse zu konservieren.

Mit diesen beiden Gegensatzpaaren verweist Razmi auf das ambivalente Verhältnis von *Westen* und *Osten*. So zeugen die Shirts von unbedingtem Nachahmungswillen und gleichzeitig von Unkenntnis beziehungsweise von Unverständnis. Parallel dazu erinnern die Hintergründe den die Betrachter_in an die unreflektierte Sehgewohnheit, ornamentale Kunst in einen orientalen Kontext zu setzen und diese ferner, als profanes Dekorationselement gebraucht, ihres eigentlichen Sinnes zu entleeren. Somit zeigt sich hierbei eine Analogie zur Dekonstruktion des Sinnträgers der lateinischen Schrift. Was jeweils bleibt beziehungsweise dadurch signifikant vor Augen tritt, ist die Faszination am Fremden und deren Konservierung. Dadurch manifestiert sich eine beiderseitige Unkenntnis und letztlich auch Unbehol-

⁸⁴⁰ Razmi 2020: Zit. Werkbeschreibung *New Silk Road Patterns*: <http://www.anahitarazmi.de/New-Silk-Road-Patterns> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

fenheit, welche manch eine Pose Razmis in ihren *New Silk Road Patterns #02* selbst-ironisch vor Augen führt.

New East Enders, 2018 und REIGN COATS, 2018

Diese beiden Werke unter einem gemeinsamen Punkt zu erfassen erscheint insoweit sinnvoll, dass sie beide im Rahmen der Einzelausstellung „Take Me to Your Leader“ in der Dubaier Galerie Carbon 12 (12.11.2018 – 05.01.2019) erstmals gezeigt werden und jeweils vor dem Hintergrund der Relationalität von *Osten* und *Westen* entstanden sind. Konkret untersucht Razmi in dieser Ausstellung „the complexities of (visual) language and power structures specifically in relation to contemporary Eastern cultures and politics“⁸⁴¹. Das Spiel mit Zeichenbedeutungen, praxisspezifischen Konnotationen und den daraus resultierenden Missverständnissen, wenn jene in einen neuen Kontext transferiert werden, wird hier besonders signifikant.

Ergänzend zu den allesamt neuen Arbeiten der Ausstellung⁸⁴² wird ferner die Videoarbeit *PARTIES*, 2018 in die Dubaier Ausstellungspräsentation mit aufgenommen. Diese wird von Razmi im Rahmen ihres dreimonatigen Aufenthalts an der *Goethe at LUX Residency* in London im Sommer 2018 konzipiert.⁸⁴³ Dabei beschreibt *PARTIES* den artefakten Bestandteil Razmis komplexen Projekts „THE FUTURE STATE“, welches darüber hinaus vier Diskussionsveranstaltungen in London sowie einen *artist talk* mit *screening* in Glasgow beinhaltet. Zentrales Anliegen der Gesprächsrunden „The Future State #1-4“ ist die gemeinsame Diskussion der Möglichkeiten der zukünftigen politischen und sozialen Entwicklungen der IRI.⁸⁴⁴ Bereits in besagter Videoarbeit der ersten Jahreshälfte 2018 wird das Motiv der Sprachambivalenz prominent verhandelt, wobei sich das Wortspiel der – politischen – *parties* explizit auf iranisches Territorium bezieht, wie unter Punkt II.3.5 genauer ausgeführt wird.

In ihrer Summe intensivieren die Arbeiten in Razmi jüngster Dubaier Einzelausstellung den bereits in *New Silk Road Patterns*, 2015 beziehungsweise *New Silk Road Patterns #02*, 2016 thematisierten Komplex der Durchlässigkeiten, Verschränkungen und Transfor-

⁸⁴¹ Beckmann, Sophie: Presstext der Galerie Carbon 12 zur Ausstellung: Anahita Razmi – Take me to your leader, auf: Carbon 12, https://www.carbon12.art/usr/documents/exhibitions/press_release_url/41/2018.11.05-ar-pr.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁸⁴² Die Ausstellungsliste von „Take Me to Your Leader“ liegt der Autorin vor.

⁸⁴³ Die *residency* war für die Monate Mai bis Juli 2018 anberaumt.

⁸⁴⁴ Ausführlich hierzu: Razmi/LUX 2018.

mationen von scheinbar separierten und statischen Kulturräumen und Artefakten. Damit eng verzahnt führt Razmi das Unvermögen der grellen stereotypen Zuschreibungen von *Osten* und *Westen* signifikant vor Augen: im historisch Kleinen (*New East Enders*, 2018) sowie im Großen (*REIGN COATS*, 2018).

In ihrer mehrteiligen Videoarbeit *New EastEnders*⁸⁴⁵ bedient sich Razmi, um die Relativität von territorialen Begriffen herauszustellen, einer geschichtlich verhältnismäßig jungen technologischen Entwicklung, dem Fernsehen. Mit Blick auf ihr Gesamtœuvre beschreibt der Rekurs auf populäre Medienformate, wie in *Untitled YouTube Stills*, 2012 sowie die Verwendung einflussreicher Distributionsmechanismen, wie in *Tutti - A Score for 19 Vloggers*, 2015, ein wiederkehrendes Motiv ihrer künstlerischen Formsprache. Mit *New East Enders* greift Razmi konkret das Fernsehformat der *daily soap* auf. Die inhaltliche Verbindung zum Genre der Seifenoper findet sich bereits im Titel der Arbeit, welcher auf die britische Fernsehserie *EastEnders* anspielt, die mit ihrer seit 1985 ununterbrochenen Ausstrahlung Kultstatus erlangt hat. Diese im Original jeweils dreißigminütigen Folgen thematisieren das Leben durchschnittlicher Menschen im Londoner Eastend um den erdachten *Albert Square*. Im Rahmen des gesellschaftlichen Toleranzrahmens inszeniert die Serie distinktive und mitunter polare Charaktere. Diese Stereotype korrespondieren mit den modellhaften Begriffspersonen der britischen Gesellschaft im Kontext der Zeit.

Razmis *New EastEnders* erscheinen dem_der Betrachter_in ebenfalls vertraut. Hierbei handelt es sich auch um die Darstellung von Charakterrollen beziehungsweise um die Inszenierung von idealtypischen Begriffspersonen. Diese sind analog zu den Charakteren der *EastEnders* fiktiv, allerdings sind Razmis Protagonist_innen stärker überzeichnet und repräsentieren kein kleinbürgerliches Jedermannmilieu. Ihre *östlich* anmutenden Realfiktionen speisen sich vielmehr aus generalisierendem *westlichen* Diskursmaterial, nicht aber aus getreuer, lebensweltlicher Beobachtung. Die allesamt von der Künstlerin selbst dargestellten Charaktere werden, begleitet von dramatischer Musik und in Verbindung mit jeweils spezifischer Emblematis, via Bluescreen-Technik im Trailer eingeführt. Dabei verkörpern die drastisch stereotypisierten Figuren – „the desperate housewife“, „the ching chong C.E.O“, „the 1001 nights shifts“, „the xenocentric exccentric“, „the influencer“, „the global

⁸⁴⁵ Zentral in dieser Arbeit sind die beiden Videos *New EastEnders – THE TRAILER*, 2018 (04:44 min), 2018 und *New EastEnders – THE SPOILERS*, 2018 (05:01 min). Diese werden durch die Arbeit *New EastEnders – THE CAST*, 2017, sechs großformatige Fotografien der in den Videos porträtierten Seriencharaktere, ergänzt. Den Abschluss des *New EastEnders*-Komplexes bildet *New EastEnders – THE SCRIPTS*, 2018, ein LED-Ticker, dessen Display in Loopformation die Worte „A KISMET AND A KISMET AND ANOTHER KISMET AGAIN...“ aufleuchten lässt.

glam“ – lediglich Rollenschemata und erheben nicht den Anspruch einer soziologischen Nachstellung einer Mittelklasse des *Nahen und Mittleren Ostens* (Abb. 35).

Die zweite hervorzuhebende Arbeit *REIGN COATS*, 2018 bezieht ihre Referenz nicht aus dem historisch verhältnismäßig schmalen Bereich der modernen Telemedien, sondern widmet sich dem großen Komplex des Handels über das antike Wegenetz der Seidenstraße. Für die Beleuchtung des latenten Austauschs von Waren und Gütern über den Landweg, welchen Razmi bereits mit Fokus auf die Gegenwart (indirekt) in ihrem Werk behandelte,⁸⁴⁶ greift Razmi in *REIGN COATS* ein spezifisches Artefakt aus dem 16. Jahrhundert heraus. Dabei handelt es sich um den sogenannten *Hideyoshi's Jinbaori*, eine traditionelle japanische Kriegsweste, welche im Kodai-ji Tempel in Kyoto mit dem Status als besonderes Kulturgut aufbewahrt wird. Die entscheidende Besonderheit dieses Jinbaoris liegt in seinem Material, einem Seidenteppich mit typisch persischen Motiven. Von diesem mutmaßlich aus Kaschan (Provinz Isfahan) stammenden Teppich wird angenommen, dass dieser während der Azuchi-Momoyama-Zeit (1573–1603) von portugiesischen Seefahrern nach Japan eingeführt wird.⁸⁴⁷ Dort seinem originären Gebrauch entzogen, wird das luxuriöse Importgut zu einem Kriegswams für den Feldherren Toyotomi Hideyoshi geschneidert.

Razmi wiederholt diesen außergewöhnlichen Vorgang mehr als vierhundert Jahre später ebenfalls an einem handgeknüpften iranischen Teppich, aus welchem schließlich zwei Mäntel beziehungsweise *REIGN COATS* nach dem Modell des *Hideyoshi's Jinbaori* entstehen (Abb. 36). Es sei präzisiert, dass sich die Nachempffindungen Razmis insbesondere im Schnitt, jedoch weniger hinsichtlich der textilen Motivik ähneln. Damit wird deutlich, dass die Künstlerin vielmehr den Fokus auf das Konzept beziehungsweise die Entstehungsumstände vor dem Hintergrund der Seidenstraße, als auf die unmittelbare visuelle Imitation des Artefakts legt. Mit ihren *REIGN COATS* invertiert Razmi die Werkgenese des Hideyoshi's Jinbaori in *westliche* Richtung, indem sie das Schnittmuster der Mäntel exportiert und das Kleidungsstück nun seinem ursprünglichen Verwendungszweck beziehungsweise seiner Bedeutung enthebt.

Der auf phonetischer Ebene schillernde Titel [*rein kəʊts*] spannt über die Thematik der Handelswege der Seidenstraße einen signifikanten werkinhärenten Bezug zu den semantischen Uneindeutigkeiten der *New Silk Road Patterns*, 2015 und *New Silk Road Pat-*

⁸⁴⁶ Siehe hierzu die Arbeiten: *The Paykan Project*, 2010/2011 – *Do Fard*, 2015 – *Air d'Ahwaz*, 2015 – *New Silk Road Patterns*, 2015 – *New Silk Road Patterns #02*, 2016

⁸⁴⁷ Siehe zum Sammlungsobjekt *Jinbaroi Vest with Bird and Animal Designs* die Webseite des Nationalmuseums in Kyoto: <https://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/senshoku/item06.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

terns #02, 2016. Parallel ergibt sich durch den ubiquitär tabuisierten Akt des Zerschneidens von Luxusgütern eine zweite Querverbindung und rückt diese Arbeit auf konzeptueller Ebene in die Nähe des *Re/Cut Pieces*, 2013.

Somit lässt sich bezüglich *REIGN COATS* ein enges Verhältnis zu Razmis eigenem Werk und damit eine konzeptuelle Kontinuität konstatieren. Ähnlich verhält es sich mit der pluralen Wirkmacht der Begriffe *Westen* und *Osten*, welche in der Arbeit *New EastEnders* neu beleuchtet und entgrenzt werden. Denn auch die Thematik des vermeintlichen Dualismus von *Westen* und *Osten* beschreibt eine dauerhafte Reibungsfläche in Razmis Œuvre sowie auf übergeordneter Ebene betrachtet, diachron eine gewaltige Diskursmasse durch die verschiedenen Jahrhunderte in politischer, soziologischer und kultureller Hinsicht.

Bezüglich der Frage nach einer Äquivalenz der inneren Verfasstheit der Künstlerin zu ihren beiden Arbeiten, muss Razmis Präsenz innerhalb derer jeweils sehr differenziert gewertet werden. Während Razmis Homolokie in *REIGN COATS* nur indirekt, durch ihr weit gespanntes historisches und kulturelles Interesse erscheint und hinter der Polyphonie der zirkulierenden Artefakte zurücksteht, tritt die Künstlerin als alleinige Protagonistin in *New EastEnders* deutlich in einer Vielheit von äquivalenten Seinsarten in Erscheinung. Es gilt hier einschränkend zu betonen, dass es in diesen Videos beziehungsweise Fotografien vielmehr nur ihr Körper ist, der in diverse Rollen schlüpft und damit als polyphon erscheint. Razmis Homolokie im Sinne einer Interaktion von körperlichen und insbesondere mentalen Parametern bleibt somit im Off. Damit wird deutlich, dass phänomenale Vielheit nicht zwingend auf eine äquivalente Homolokie im Inneren rekurriert sowie dass Homolokie vis-à-vis nicht nur unmittelbar am eigenen Körper verhandelt werden muss. Diese kann, so wie im Falle der *REIGN COATS* auch indirekt, anhand von Artefakten, zur Darstellung beziehungsweise zum Tragen kommen.

Mit abschließendem Blick auf Razmis künstlerische Praxis sei an dieser Stelle betont, dass es sich bei den in den genannten Werken angewandten Strategien und Begrifflichkeiten von Reproduktion, Zweckentfremdung und Entwurzelung nicht um pejorative Sackgassen für Güter und Menschen handelt. Vielmehr bedeuten diese Termini fluide Transformationsprozesse, welche stets auch die Wahrnehmung der Neukontextualisierung, der Eingliederung und der Familialisierung – und letztlich auch der Zugehörigkeiten und der „Heimat im Plural“⁸⁴⁸ – in sich tragen.

⁸⁴⁸ Bausinger, Hermann: Heimat im Plural – Zugehörigkeiten im Land, in: Blümcke, Martin (Hg.): Alltagskultur in Baden-Württemberg, Stuttgart 2003, S. 17-34.

II.3.4 Homologie der Zugehörigkeiten sichtbar gemacht – Hasan und Husain Essop

„Kulturen sind keine Inseln und keine Käfige, aber das Feiern der Wählbarkeit von Identität verwechselt Identität (oder gar Kultur) mit Rolle oder Identifikation. Das Rollen-Set ist in nachmodernen Gesellschaften breiter geworden, aber Identität ist unverzichtbar und sie wird nicht gewechselt wie das Hemd.“⁸⁴⁹

a) Statisches und dynamisches Weltbürger_innentum

Im Vorausgegangenen (siehe II.3.3) wurde bewusst von der Begriffsfigur des_der Kosmopoliten_Kosmopolitin und damit von einer Realfiktion gesprochen. Denn selbst das routinierte *switching* zwischen den diversen Gesellschaften und kulturellen Praktiken erfolgt nicht auf einer unbeschriebenen, nicht-subjektiven Oberfläche. Jede Neuerfahrung wird mit dem Sediment der bisherigen Erlebnisse und Erfahrungen in Beziehung gesetzt. Diese metaphorischen Ablagerungsschichten sind dabei als subjektspezifisch zu betrachten und können hier nur in deutlich verallgemeinerter Weise beschrieben werden. Somit kann lediglich generalisierend davon ausgegangen werden, dass Menschen mit einer höheren Zahl an Fremderfahrungen auch über eine variantenreichere Erfahrungsablagerungsschicht verfügen. Diese Erlebnisse, das sei an dieser Stelle betont, implizieren kein physisches Weltbürger_innentum im Sinne eines permanenten *jettens* und Reisens, sondern können ebenfalls an einem diachron konstanten Standpunkt, wie einer heterogenen Nachbarschaft beziehungsweise Gesellschaft gesammelt werden. Ferner sollte auch der Einfluss der Neuen Medien beziehungsweise der Immersion ins Virtuelle nicht unterschätzt werden, welche ohne Standortverlagerung ein globales Navigieren erlauben. Somit ist der Erwerb der Attributierung des_der Kosmopoliten_Kosmopolitin *per se* nicht zwingend einer spezifischen Schicht vorbehalten. Einschränkend sei konstatiert, dass es sich in der Alltagspraxis vorwiegend um eine distinktive gesellschaftliche Gruppe der kulturellen Auslese handelt, welcher der kosmopolitische Habitus zugeschrieben wird. So wird diese „transnationale[] Elite“⁸⁵⁰ „primär über einen kulturellen Filter“⁸⁵¹ herausgestellt, welcher, unter der Prämisse des Mäzenatentums beispielsweise, „eine Einkommensschwäche kompensieren“⁸⁵² kann. Dieser

⁸⁴⁹ Antweiler, Christoph: Grundpositionen interkultureller Ethnologie, Nordhausen 2007, S. 24.

⁸⁵⁰ Elke Buhr, in: Lebenslügen. Cornelia Koppetsch im Interview mit Elke Buhr, in: Monopol 9/2019, S. 56-59, S. 56.

⁸⁵¹ Cornelia Koppetsch, in: Buhr/Koppetsch 2019: S. 56.

⁸⁵² Koppetsch, in: Buhr/Koppetsch 2019: S. 56.

Schnittmenge aus mehrheitlich jedoch kapitalstarken und kultursensibilisierten Kreativdenkern wird von Seiten der Soziologie eine gegenwärtig führende Rolle in der Diskursprägung attestiert. Allerdings bilden diese „Schlüsselfiguren des neuen Kulturkapitalismus“⁸⁵³ im vorliegenden Verständnis nur eine Seite des Kosmopolit_innenbegriffes ab, welcher lediglich derart verstanden, als zu kurz gegriffen erscheint.

Im Zusammenhang mit der Betrachtung von Homolokie als inhärentes Phänomen ist es an dieser demnach Stelle nötig, eine Nuance der Differenz darzulegen. Unterschieden wird im Folgenden zwischen einem_einer hier sogenannten *dynamischen* und einem_einer *statischen* Kosmopoliten_Kosmopolitin. Denn, so die Annahme, die Homolokie eines_einer dynamischen Weltbürgers_Weltbürgerin ist mehr auf eine geografische und äußerliche Auslegung des Begriffes angelegt. So findet seine_ihre Zugehörigkeit an verschiedenen sequentiellen Räumen statt. Ferner ist seine_ihre Homolokie auf bewusste Selektion angelegt, wie dies Nederveen Pieterse mit der Praxis des „Pick’n’mix“⁸⁵⁴ beschreibt. Diese Form der aneinandergereihten Vielzugehörigkeit und der Kompilation von Verhaltensweisen und Artefakten zu einem distinktiven Lebensstil muss nicht mit einer derart reichhaltigen inneren Homolokie korrespondieren. Denn begünstigt doch insbesondere diese Form des kosmopolitischen Agierens eine soziale Geschlossenheit der Gruppe der Kulturnomad_innen, welchen fallweise der längerfristige Blick auf das lokale Milieu nicht mehr gelingt. Analog dazu verengt sich auch der Homolokierahmen, welcher sich den Gegebenheiten seiner exklusiven Bezugsgruppe anpasst. Diese Haltung der elitären Abschottung⁸⁵⁵ tendiert leicht dazu, eine Praxis der blinden Bevormundung durch Devalorisierung des_der vermeintlich konservativen Nichtweltbürgers_Nichtweltbürgerin mit sich zu bringen, wodurch die Gefahr des Auseinanderdriftens der Gesellschaft steigt.

Dem gegenüber ist der_die statische Kosmopolit_in aufgrund seiner_ihrer geringeren Mobilität mehr auf seine_ihre heterogene Umgebung hin ausgerichtet. Anstelle unterschiedliche Räume nur zu durchmessen, ist der_die an seinen_ihren Standpunkt gebundene, statische Weltbürger_in, stärker zu einer vertieften und andauernden Auseinandersetzung mit anderen Verhaltenscodes angehalten. Durch seine_ihre Sesshaftigkeit befindet er_sie sich, vor der Grundannahme eines friedlichen Miteinanders, in einer Haltung prinzipieller Toleranz beziehungsweise bestenfalls aktiver Offenheit und verfügt damit über eine große Homolokieextension. Ferner ist ihm_ihr auch die mentale Teilhabe an einem weltum-

⁸⁵³ Koppetsch, in: Buhr/Koppetsch 2019: S. 57. Zur weiteren Vertiefung, siehe auch: Koppetsch, Cornelia: Die Gesellschaft des Zorns. Rechtspopulismus im globalen Zeitalter, Bielefeld 2019.

⁸⁵⁴ Nederveen Pieterse 2005: S. 399.

⁸⁵⁵ Koppetsch, in: Buhr/Koppetsch 2019: S. 57.

spannenden kollektiven Bewusstsein, dem „kosmopolitischen Gedächtnis“⁸⁵⁶, ungeachtet seiner_ihrer beschränkten physischen Mobilität, möglich. Dieses ist „gleichermaßen an lokale wie globale Entwicklungen gebunden“⁸⁵⁷ und beschreibt eine sukzessive Loslösung vom national orientierten kulturellen Gedächtnis. „Statt eine Kongruenz von Nation, Territorium und Staatsorganisation vorauszusetzen, basieren kosmopolitische Gedächtnisse auf nationenübergreifenden Ausdrucksweisen, tragen auch zu diesen bei und überschreiben dabei territoriale und linguistische Grenzen.“⁸⁵⁸ Allerdings schließt „[d]ie Formation des kosmopolitischen Gedächtnisses [...] die nationale Identität nicht aus, sondern übersetzt die nationale Identität in eine von mehreren Optionen einer kollektiven Identifikation.“⁸⁵⁹ Somit wird der Austausch und eine damit einhergehende gegenseitige Codeübernahme zum alltäglichen Lebensmodus, in dem allerdings trotz Standorttreue die Möglichkeit des *Pick’n’mix* gegeben ist.

Angesichts dieser Ausgangsüberlegungen zu einem statischen Weltbürger_innentum, welches auf einer breit angelegten äquivalenten Zugehörigkeit mit reduziertem Mobilitätswert basiert, wird hier an das Werk der beiden lokal arbeitenden Künstler Hasan und Hussain Essop herangetreten. Analog zu Razmis Schaffen gibt auch das Œuvre der Brüder Rückschlüsse auf die homoloke Verfasstheit der Kunstschaffenden und wird damit jenseits – überkommener – nationaler Markierungen zum Signifikat der *verschiedenen Arten zu sein*.

b) Das diasporische Selbst – Erosion des Nationenbegriffs

*„Sogar wenn wir nicht gemischt sind, sogar wenn wir der kulturellen und nationalen Identität genügen, sogar katholische Österreicher und protestantische Norddeutsche sind heute nicht-volle Identitäten, nicht-volle Bürger.“*⁸⁶⁰

Trotz seines Fokus auf in der Diaspora Lebende beziehungsweise Menschen mit Migrationserfahrungen, schließt der Akkulturationsforscher Sunil Bathia nicht aus, dass auch „per-

⁸⁵⁶ Levy, Daniel: Das kulturelle Gedächtnis, in: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010, S. 93-101, S. 98.

⁸⁵⁷ Wenzel, Mirjam: Ein Haus, ein Tisch, ein Ring und ein Koffer, in: Kat. Ausst. Berlin 2011, S. 108-117, S. 115.

⁸⁵⁸ Levy 2010: S. 98.

⁸⁵⁹ Levy 2010: S. 98.

⁸⁶⁰ Charim, Isolde: Einleitung, in: Carim, Isolde/Auer Borea, Gertraud (Hg.): Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden, Bielefeld 2012, S. 11-16, S. 14.

sons residing within a culture as well“⁸⁶¹ stets in ein Dialogverhältnis zu sich selbst treten. Die inhärente Verhandlung verschiedener kultureller Hintergründe, Rollenerwartungen und Lebensentwürfe betrifft nicht alleinig Migrant_innen, sondern „[s]imilarly someone who has never experienced migration between cultures, and has remained within the same geographical space for many years“⁸⁶². Zwar betont Bathia mit Nachdruck, dass sich die diasporischen Selbstverhandlungen im Hinblick auf die Unvereinbarkeiten der kulturellen Ansprüche des Heimat- und des Gastlandes sowie angesichts der asymmetrischen Machtverhältnisse von Minder- und Mehrheitsgesellschaft unterscheiden.⁸⁶³ Das dialogische Vermögen des „diasporic Self“ spricht er indirekt jedoch auch dem autochthonen, und somit per se jedem Subjekt zu. In diesem Punkt korrespondiert seine Ansicht mit der oben zitierten Aussage von Isolde Charim. Die Philosophin erachtet jede spätmoderne Identität als „nicht-voll“⁸⁶⁴ hinsichtlich eines einheitlichen Selbstverständnisses ausgestattet. So ist sich das Subjekt bewusst, „dass die eigene volle Überzeugung und auch Bindung“ „nur eine Option unter anderen“⁸⁶⁵ darstellt. Charim führt dies auf einen Dominanzverlust von „homogenisierenden Instanzen“⁸⁶⁶ zurück. Der eigene Standpunkt wird damit nicht mehr intentional gelebt, sondern vielmehr selbstreflexiv zur Disposition gestellt. Dies geschieht im Modus der inhärenten Selbstbefragung und letztlich der Dialogführung. Diese innere „Fraktionssitzung“ eines an sich kohäsiven Subjekts wird von Barbara Zielke als „dialogische[s] Selbst“⁸⁶⁷ bezeichnet. Dieser Modus strebt nicht nach einer Vereinheitlichung der inneren Mehrparteilichkeit – hier als Facettenhaftigkeit bezeichnet –, sondern ermöglicht es, „den `Multikulturalismus´ [sic!] mit seinen Problemen und seinen Chancen `in´ [sic!] die Person hereinzuholen.“⁸⁶⁸ In weiteren Ausführungen löst sie zusammen mit Jürgen Straub⁸⁶⁹ den Begriff des diasporischen Selbst von der Zuschreibung an Stereotype der Migrationserfahrung ab. Der Umstand des Nicht-Beheimatet-Seins kann somit vielmehr als vielschichtiges, globalisiertes Kulturphänomen aufgefasst werden, welches sämtliche Gesellschaften im engeren oder

⁸⁶¹ Bathia, Sunil: Acculturation, Dialogical Voices and the Construction of the Diasporic Self, *Theory & Psychology*, 12/1 (2002), S. 55-77, S. 71.

⁸⁶² Bathia 2002: S. 71.

⁸⁶³ Bathia 2002: S. 72.

⁸⁶⁴ Charim 2012: S. 13.

⁸⁶⁵ Charim 2012: S. 13.

⁸⁶⁶ Charim (2012: S. 13) verweist auf die Vormacht der Kirche, den Nationenbegriff und die Vorstellung von Hochkultur.

⁸⁶⁷ Zielke, Barbara: Das dialogische Selbst: Interkulturelle Kommunikation „in“ der Person?, in: *Journal für Psychologie*, 14/1 (2006), S. 50-75. Zur weiteren Vertiefung siehe: Hermans, Hubert: The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning, in: *Culture & Psychology*, 7/3 (2001), S. 243-281. – Bathia, Sunil/Ram, Anjali: Locating the Dialogical Self in the Age of Transnational Migrations, *Border Crossing and Diasporas*, *Culture & Psychology*, 7/3 (2001), S. 297-309.

⁸⁶⁸ Zielke 2006: S. 66.

⁸⁶⁹ Straub/Zielke 2006.

weiteren Sinne tangiert und im konkreten Fall spezifische Ausprägungen annimmt.⁸⁷⁰ So beschreiben die Autor_innen spätmoderne Subjekte „als nicht nur über die Welt verstreute, sondern auch im `nomadischen´ [sic!] und `fragmentarischen´ [sic!] Modus einer `inneren´ [sic!] Diaspora und Zerstreuung existierende `Dividuen´ [sic!] oder `Multividuen´[sic!]“. ⁸⁷¹ Vor diesem Hintergrund kann auch das Gefühl der Fremderfahrung im vertrauten Lebensumfeld benannt und sich mit dem relationalen Begriff der „Heimat“ auseinandergesetzt werden (siehe II.3.1). Gerade im Zuge des gegenwärtigen Einwanderungsdiskurses in Mitteleuropa werden Konstruktionen wie Leitkultur und Nation sowie Realfiktionen wie der_die Deutsche diskursmächtig. Dabei scheinen Retraditionalisierungsbetreibungen und Vereindeutigungen von Zugehörigkeit als unrealistisch im spätmodernen Zeitalter. So beschreibt Monique Scheer „Migrationshintergrund und Mehrfachzugehörigkeit [als] *the new normal* [sic!] im deutschen Alltag“⁸⁷² und stellt ferner die Singularform von Heimat – statt Heimaten – infrage.⁸⁷³ Vor dem Hintergrund dieser Fehlstelle spricht sich Scheer für die Verwendung des – pluralisierten – Begriffs der Zugehörigkeiten⁸⁷⁴ aus. Diese „beziehen sich eher auf kleinere Einheiten (Familie, Freundeskreis, Glaubenstradition, Berufsstand, politische Orientierung, soziales Milieu), während `Identität´ [sic!] mit homogen gedachten und zur Naturalisierung neigenden Großkategorien wie `Geschlecht´ [sic!], `Nation´ [sic!] und `Kultur´ [sic!] in Verbindung gebracht wird.“⁸⁷⁵

„Displacement als Lebensgefühl“⁸⁷⁶ beschreibt ein Leitmotiv im Schaffen von Hasan und Husain Essop, wenngleich dieses darin nicht einseitig als latente Verlusterfahrung beziehungsweise Unzulänglichkeitsempfindung verarbeitet wird. Vielmehr thematisieren die Brüder ihre Ambivalenz gegenüber dem Erleben des eigenen diasporischen Selbst beziehungsweise ihrer Mehrfachzugehörigkeit und übertragen dieses Gefühl in ihre Fotografien, wie im Folgenden näher ausgeführt wird.

⁸⁷⁰ Straub/Zielke 2006: S. 5.

⁸⁷¹ Straub/Zielke 2006: S. 5.

⁸⁷² Scheer 2014b S. 8.

⁸⁷³ Scheer 2014b: S. 9.

⁸⁷⁴ Zur Vertiefung siehe ferner: Bausinger 2003.

⁸⁷⁵ Scheer 2014b: S. 17.

⁸⁷⁶ Dogramaci 2016: S. 99.

c) Zwischen den Festzuschreibungen: Hasan und Husain Essop

*„Beweg mich geschmeidig in mehr als zwei Kreisen
Der Wind gleich hinter mir
Mit all diesen Seiten geh ich auf die Reise
Und hab nichts zu verlier'n
Der Beat der mich treibt, ist mal schwer und mal leicht
Doch er geht schon von allein
Kann nicht nur eins von beiden sein
Um mit mir selber eins zu sein.“⁸⁷⁷*

Mit Blick auf eine statisch weltbürgerliche Prägung Hasan und Husain Essops seien erläuternd kurz biografische Elemente erwähnt. Die beiden 1985 geborenen Zwillingbrüder wachsen als Söhne indischer Einwanderer in den muslimisch geprägten Cape Flats im Südosten Kapstadts auf. Nach dem örtlichen staatlichen Schulbesuch bedeutet der Wechsel auf die Universität eine Zäsur in ihrem traditionellen und auf den Werten des Islam basierenden Weltbildes. Von dort an wird der Dualismus von Religiosität und Säkularismus, beides virulente Teile ihres Erwachsenenlebens, zum werkbeherrschenden Thema.⁸⁷⁸ Dabei geht es ihnen nicht um Exklusionsmechanismen der einzelnen Seinsmodi, wie eine strikte Trennung der Sphären von privat und öffentlich, sondern um die Herausstellung der inhärenten Gleichrangigkeit und Verschränkung.

Insbesondere ihre Selbstbeschreibungen als gläubige Muslime und junge Menschen des Digitalzeitalters bieten Reibungsfläche im Alltagsleben der beiden Künstler.⁸⁷⁹ Verschärfend wirken stereotype westliche Assoziationen mit der Verschlagwortung jung/männlich/muslimisch, welche letztlich das Essop'sche Spannungsfeld um eine dritte Komponente, die eurozentristische Außenwahrnehmung, erweitern. In ihrem Werk schöpfen die Brüder aus einem persönlichen Erfahrungsschatz, wobei ihr Werk ebenso paradigmatisch für zahlreiche Zeit- und Generationengenossen erscheint und auch als solches stellvertretend verstanden werden kann.⁸⁸⁰

⁸⁷⁷ Auszug aus dem Lied *2 Sterne*, 2017 der Gruppe Chefboss.

⁸⁷⁸ Garb, Tamar: Hasan and Husain Essop (Interview), in: *Figures & Fictions. Contemporary South African Photography*, Ausstellungskatalog Porter Gallery, Victoria and Albert Museum London, hg. von Tamar Garb, Göttingen 2011, S. 265-268, 266.

⁸⁷⁹ Garb 2011: S. 266.

⁸⁸⁰ Williamson, Sue: *South African Art Now*, New York 2009, Kap.: Hasan und Husain Essop, S. 302-303, S. 302.

Ihre subjektiven, aber zugleich anschlussfähigen Schilderungen von Alltagskonflikten verhandeln Hasan und Husain Essop künstlerisch ausschließlich an ihnen selbst.⁸⁸¹ So zeigen ihre vielfigurigen Fotografien in ihrer Grundkonzeption nur zwei, beziehungsweise für den die flüchtige_n Betrachter_in phänomenologisch nur eine Person, da es sich bei den Brüdern Hasan und Husain Essop um eineiige Zwillinge handelt. Allerdings wird diese Tatsache der eigenen visuellen Doppeltheit thematisch nicht in den Vordergrund gerückt.⁸⁸² Vielmehr dient ihre Zwillingsexistenz als strategisches Gestaltungselement. So repräsentiert in den einzelnen Werken jeder der beiden jeweils eine Seinsfacette eines selben Individuums. Die Aufnahmen exteriorisieren die innere Homologie des Einzelnen, innerhalb welcher sich unterschiedliche Seinsarten gegenüber beziehungsweise neben einander stehen. Wiederkehrende Seinsformen beziehungsweise Motive im Werk der Essop Brüder stellen die (scheinbaren) Gegensätze von Tradition und Moderne, Glaube und Säkularismus sowie Radikalität und Gemäßigkeit dar. Schauplätze dieser Begegnungsorte der inneren, unterschiedlichen Stimmen werden anhand von Alltagssituationen in ihrer Heimatstadt Kapstadt realisiert. So ergeben sich Szenen am Strand, in Gassen, städtischem Brachland oder unspezifischen Innenräumen wie Schulen, Fitnessstudios oder privaten Wohnräumen.

Mit Blick auf den Werkprozess sei nochmals aufgegriffen, dass sämtliche Szenen einzig von Hasan und Husain selbst verkörpert werden und ihre Anliegen nicht an externe *personae* ausgelagert werden: „This is our experience. We don't want to make an objective statement. We don't want to put words in other people's mouths. This is how we see the clash between east and west, which exists simultaneously in our bodies.“⁸⁸³ Gleichzeitig erscheinen die Fotografien nicht als dezidierte Selbstporträts der Brüder, sondern wirken vielmehr als Genrebilder einer jungen Generation. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Situativität und Handlungseingebundenheit der Dargestellten. Keiner scheint als identifizierbare Einzelperson in den Vordergrund zu treten. Vielmehr wirkt eine Vielzahl der Aufnahmen wie Schnappschüsse eines einer verborgenen Fotografierenden, da die Anwesenheit einer

⁸⁸¹ Dazu Hasan Essop: „Im Islam ist es höchst umstritten, die menschliche Gestalt, und das gilt auch für die Augen, zu benutzen, man sollte also die Erlaubnis des anderen eingeholt haben, wenn man seinen Körper zeigt. [...] Insofern übernehmen wir diese Rolle; wenn es dann Kritik gibt, trifft sie nur uns.“ In: Vally, Yunus: *Digitale Dichotomien: Die Zwillinge Hasan und Husain Essop erfinden die muslimische Kunst in Südafrika*, in: Anders, Peter/Krouse, Matthew (Hg.): *Zeitgenössische Künstler aus Südafrika*, Göttingen 2010, S. 137-149, S. 142.

⁸⁸² Einzig in der ersten Gemeinschaftsarbeit *Pit Bull Fight*, 2007 von Hasan und Husain Essop fließt die Thematik des Bruderkonflikts in das Werk mit ein. Garb 2011: S. 266.

⁸⁸³ Hasan Essop, in: Kamaldien, Yazeed: *Essops' travaux*, auf: Mail & Guardian, pub. 22.06.2008: <https://mg.co.za/article/2008-06-22-essops-travaux> [letzter Zugriff: 19.02.2020; Update vom 03.08.2020: Seite nicht mehr verfügbar].

Kamera scheinbar nicht wahrgenommen wird.⁸⁸⁴ Weder scheinen sich die Dargestellten einem_einer potenziellen Betrachter_in gegenüber affirmativ zu positionieren, noch ihre Identität aktiv zu verschleiern. Der Blick, sowohl zu einem_einer außerbildlichen Betrachtenden als auch zu den innerbildlich Anwesenden wird größtenteils vermieden, worauf die beiden Künstler sorgfältig achten.⁸⁸⁵ Dieser Umstand mag nur teilweise einer gewissen künstlerischen Intention geschuldet sein und ist mehrheitlich im Kontext mit der muslimischen Prägung Hasan und Husain Essops zu sehen. Mit Verweis auf die Koransure 24:30-31 konstatiert die Kulturwissenschaftlerin Maryam Mameghanian-Prenzlów: „In islamischen Gesellschaften, wo Tabus den Kontakt zwischen den Geschlechtern in der Öffentlichkeit beschränken, gilt ein einfacher Blick schon als Sünde. Es gibt generell einen gesellschaftlichen Zwang zum niedergeschlagenen Blick.“⁸⁸⁶

Dass die Arbeiten Hasan und Husain Essops bisweilen ostentativ mit dem Islam verbunden sind, wird von Husain als klare künstlerische Intention beschrieben: „We are using art to describe our religion and show the beauty of it“⁸⁸⁷ entgegen der oftmals stereotypen Negativdarstellung des Islam seit des von den USA initiierten „war on terror“.⁸⁸⁸ Diese Oszillation zwischen ästhetischer Darstellung und klischeehafter Überzeichnung zeigt sich besonders anschaulich in der Serie *Halaal Art* des Jahres 2009. Hierfür bedienen Hasan und Husain Essop sowohl bekannte Vorurteile und eröffnen gleichzeitig neue und affizierende Perspektiven auf Alltagsmomente praktizierender Gläubiger.

Für die praktische Umsetzung ihrer überwiegend vielfigurigen Bildgeschehen, wobei besonders die Moscheeszene *Suguud, Closest to God*, 2007 hervorzuheben ist (Abb. 37), verwenden die beiden Künstler ein aufwändiges System der wiederholten Fotografie in situ mit anschließender Zusammenfügung via *Fotoshop*. Dabei dient das Bildbearbeitungsprogramm lediglich als virtuelle Collagesoftware. Die Optionen des Kopierens und damit des seriellen Selbstverdoppelns nutzen sie nicht, sondern kompilieren eine Vielzahl von Einzelmotiven in einer finalen Einzelfotografie. Bezüglich genannter Gebetsszene beschreibt Husain Essop: „[...] we filled up the mosque and we are in position and we photographed it in

⁸⁸⁴ Bisweilen wäre auch ein bewusstes Ignorieren des Fotografiertwerdens aus „coolness-Gründen“ denkbar, in Aufnahmen mit nur teillegalem Bildgeschehen allerdings, wie beispielsweise dem Hundekampf, würden die Reaktionen auf eine anwesende Kamera höchstwahrscheinlich jedoch nicht in Indifferenz münden.

⁸⁸⁵ Vally 2010: S. 143.

⁸⁸⁶ Mameghanian-Prenzlów, Maryam: Zwischen Wort und Bild. Iranische Literatur und Kunst der Gegenwart im Austausch, in: Göckede, Regina/Karentzos, Alexandra (Hg.): Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur, Bielefeld 2006, S. 101-119, S. 106.

⁸⁸⁷ Garb 2011: S. 267.

⁸⁸⁸ Garb 2011: S. 267.

every block in the mosque, so when we put it all together – over two hundred photographs – it looked like it was Friday, a wave of people.”⁸⁸⁹

Mit Blick auf die biografie- sowie werkinhärente Homologie Hasan und Husain Essops und ihr damit verbundenes statisches Weltbürgertum soll im Folgenden exemplarisch die Arbeit *Thornton Road*, 2008 hervorgehoben werden (Abb. 38). Mit dem Straßennamen im Titel handelt es sich zunächst um eine ortsspezifische Arbeit, die damit unterschwellig auf das während der Apartheid stattgefundene, sogenannte „Trojan Horse Massacre“ vom 15.10.1985 anspielt. In heutiger Zeit, so Williamson, „a huge Coca-Cola sign dominates Thornton Road“⁸⁹⁰, den Schauplatz des damaligen, gewaltsamen Todes dreier unbewaffneter Jugendlicher. Neben dem farblich hervorstechenden Werbebanner, welches mittig das obere Drittel des Bildes einnimmt, befindet sich darunter im Mittelgrund eine Backsteinmauer. Das aktive Bildgeschehen prägen sechzehn junge Männer, die auf verschiedenen Positionen des Mittel- und Vordergrundes agieren. Die Dargestellten tragen wahlweise islamische Tracht (und mitunter Palästinensertücher), Militär- sowie sportliche Alltagskleidung. Ihre Aktivitäten teilt die Männer in zwei Gruppen: So setzen die fünf Personen im Vordergrund gerade eine Glasflasche der Marke CocaCola an die Lippen, während die übrigen nur in Rückansicht dargestellt sind. Diese sind soeben im Begriff, auf die Backsteinwand zuzustürmen beziehungsweise diese in verschiedenen Modi überklettern zu wollen. Hinsichtlich der Kleidung existiert jedoch keine Gruppenbildung. Diese basiert einzig auf den Posen, zumal die Trinkenden wie auch die Stürmenden – Muslime und Soldaten gemischt – jeweils dieselben Präferenzen und Intentionen zu teilen scheinen.

Hasan und Husain Essop verdeutlichen dabei das latente Nebeneinander von konsumtorischer, religiöser und militärischer Lebenshaltung innerhalb einer Generation beziehungsweise innerhalb eines Individuums der jungen Generation. Das über allem thronende Werbebanner scheint beides zugleich zu sein – affizierendes Konsumgut und Anstoß des Ärgernisses, welches hinter der Mauer mit Stacheldrahtschutz herüberscheint. Allerdings handelt es sich bei dieser Gegenüberstellung nur um einen unzulänglichen Binarismus: „CocaCola“ als Symbol für die USA, als Land der unbegrenzten Möglichkeiten oder diese als Anführer im „war on terror“, der sich vornehmlich gegen muslimische Länder richtet. Denn wie bereits oben ausgeführt wurde, ist dieses schematische „*looking both ways*“ insuffizient und lässt sämtliche Grauzonen der Interpretation außer Acht. So geht es nur vordergründig um un-

⁸⁸⁹ Garb 2011: S. 267.

⁸⁹⁰ Williamson 2009: S. 302.

vereinbare Gegensätze, denn eigentlich schildert *Thornton Road* die inhärente Homologie von Lebensentwürfen sowohl innerhalb einer Gesellschaft (bei unmittelbarer Betrachtung) als auch im Inneren eines Individuums (auf übertragener Ebene). Eingefangen ist die Simultaneität von Seinszuständen, die von Hedonismus bis hin zu Solidarität im Glauben wie in der Agitation reicht. Diese ist nicht länger teilbar und holzschnittartig in vermeintliche Dualismen – wie traditionell/modern – zupressen.

Einerseits adressieren sich Hasan und Husain Essop mit diesem Schauplatz an einen spezifischen Ort, andererseits ist es gerade die Symbolik des Konsums, in Form des Werbeanschlags eines international agierenden Getränkeherstellers und die weltweit zu beobachtende Tendenz der Säkularität, welche die Exklusivität der Thornton Road beziehungsweise den Fokus auf Südafrika öffnen und global übertragbar machen. Dadurch wird deutlich, dass das Ineinander von modernen und traditionellen, hedonistischen und entsagungsvollen Elementen ein ubiquitäres Phänomen ist. Dies wird von den beiden statischen Weltbürgern Hasan und Husain Essop sowohl aus eigener Erfahrung,⁸⁹¹ als auch durch Beobachtung ihrer heterogenen off- wie online präsenten Umgebung mittels *Thornton Road* als Spezifikum einer weltweit transkulturellen Gegenwart eingefangen.

II.3.5 Fazit: Eindeutig jenseits von Eindeutigkeit – Alltagsmomente im Werk von Anahita Razmi und Shadi Ghadirian

„Iran has extremists for sure.

Iran has Sheherazade as well.

But first and foremost, Iran has an actual identity, an actual history – and above all, actual people, like me.“⁸⁹²

Ein Element des bereits erwähnten Projekts *THE FUTURE STATE*, 2018 (siehe II.3.3) von Razmi stellt die 02:50 minütige Videoarbeit *PARTIES*, 2018 dar. Darin werden Logos iranischer Parteien der Gegenwart und Vergangenheit in rascher Abfolge vor schwarzem Hintergrund präsentiert (Abb. 39). Der Emblemwechsel erfolgt je analog zu einem lauten Schnalz-

⁸⁹¹ Hasan Essop in Garb 2011: S. 268: „We are Capetonian, we are of Indian descent, we are Muslim and we are South African. There’s so many identities within us that we are proud of.“

⁸⁹² Satrapi, Marjane: How can one be Persian?, in: Azam Zanganeh, Lila (Hg.): *My Sister, guard your veil, my Brother guard your eyes*, Boston 2006, S. 20-23, S. 23.

geräusch. Der Abfolge der Parteilogos zwischengeschaltet, erscheinen ferner zwei Frauenhände in Großaufnahme (Abb. 40). In wiederholten Gesten beschreiben diese die Art und Weise der Hervorbringung des im Hintergrund ertönenden Schnalzens. Die nicht nur repetitiven, sondern auch betont langsamen Fingerbewegungen sind als ein visuelles Tutorial für den die Betrachter_in zu verstehen, die Bewegungen zu imitieren und das Geräusch erzeugen zu lernen.

Diese Art des beidhändigen Fingerschnalzens beschreibt eine typisch iranische Geste, das *بشکن* [beškan], welche im Ausland auch unter der Bezeichnung als *Persian snap* geläufig ist. Verglichen mit dem einhändigen Fingerschnipsen, übersteigt das *beshkan* dieses deutlich an Lautstärke und ist phonetisch mit einem Peitschenknall vergleichbar. Im Iran wird diese Geste im Kontext von Feiern beziehungsweise *parties* verwendet. Dieses festspezifische Geräusch setzt Razmi allerdings in Beziehung zu *political parties*, welche unter der konservativen Regierung der IRI analog zu ausgelassenen Festivitäten und Tanz, ein Untergrundbeziehungsweise Schattendasein führen. Auffallend ist in *PARTIES* die Simultanität des *beshkan* mit dem jeweiligen Erlöschen des Parteilogos, als ob dieses für das Verschwinden der Symbole verantwortlich wäre. Das *beshkan*, welches das einzige Geräusch des Videos darstellt, erinnert in seiner unregelmäßigen, jedoch kontinuierlichen Abfolge, an die Praxis des Auspeitschens als juristische Strafmaßnahme. Dieses Urteil wird im Iran nach wie vor oftmals im Kontext von Sittenwidrigkeiten im Privaten wie politischer Agitation – aus Sicht beziehungsweise Koranexegese der Regierung heraus – verhängt.

Diese Arbeit *PARTIES* aus dem Jahr 2018 beschreibt eine Kontinuität Razmis kritischer Thematisierung theologisch-politischer Verquickung, welche sich bereits im Frühwerk, wie beispielsweise in der Videoarbeit *How your Veil can help you in the Case of an Earthquake (Lesson 1-8)*, 2004 sowie in ihrer mittleren Schaffenszeit, hierzu die Fotoserie *Frequently Asked Questions*, 2011, zeigt. Das Balancieren zwischen Norm und Tabu, gleichermaßen wie zwischen Ernst und Verlostigung wird in diesen beiden Werken sehr offenkundig verhandelt. So parodiert Razmi einzig durch Gestik und Mimik in *How your Veil (...)* die gesetzlich festgeschriebene Schleierpflicht vor dem potenziellen Ausnahmezustand des Erdbebens, welches sich realweltlich Ende 2003 in der iranischen Stadt Bam (Provinz Kerman) ereignet hatte. Der Tschador fungiert in dieser Hinsicht trivial als Atemmaske, Fahne oder Schnupftuch (Abb. 41).

In *FAQ* verfolgt Razmi diese Strategie der Profanisierung in ihrer Auseinandersetzung mit Problemstellungen iranischer Gläubiger angesichts deren Alltagspraxis weiter. Auf

der Homepage des رهبر [rahbar] Ajatollah Sejjed Ali Chāmene'i (<https://www.leader.ir/fa> [letzter Zugriff: 03.08.2020])⁸⁹³ können konkrete Fragen an den „Obersten Religionsführer“ gestellt werden, welche (augenscheinlich) von ihm selbst in Abstimmung mit dem Gesetz beziehungsweise seiner Form der Koranexegese beantwortet werden. Razmi stellt in ihrer zweiundzwanzigteiligen Serie jeweils einer der online gestellten Fragen eine von ihr fotografisch gegebene Antwort gegenüber. Die Erwiderungen Chāmene'is bleiben jeweils ausgespart, doch lassen die ironischen Fotos diese erahnen. Das Modell dieser Aufnahmen ist auch hier wiederum die Künstlerin selbst, welche durch mimische, gestische und attributive Überzeichnung die Autorität des Revolutionsführers infrage stellt (Abb. 42).

Im Vergleich zu diesen beiden früheren Arbeiten stellt *PARTIES* eine deutlich souveränere Version ihres anhaltenden Bestrebens nach Sichtbarmachung von Doppelbödigkeiten dar. Mit dieser reiferen und insbesondere subtileren Form der prüfenden Betrachtung erweist sich diese Arbeit als anschlussfähig an ebenfalls regimekritisch zeitgenössische *innerirani*-sche Kunst. Während *How your Veil (...)* und *FAQ* angesichts ihrer dargestellten Radikalität und unverhohlenen Regierungskritik via Verlustigung klar eine Außenseiter- beziehungsweise außer-ländische Position einnehmen, korrespondiert *PARTIES* mit seiner raffinierten Unterschwelligkeit stärker mit dem etablierten respektive tolerierten Kunstschaffen innerhalb der Regimegrenzen. Kennzeichnend für derartige Positionen ist das permanente Oszillieren zwischen Konformität und Aufbegehren, zwischen Affirmation und Dekonstruktion, ohne je einer Seite zweifelsfrei zugeschlagen werden zu können.

Exemplarisch sei hierbei auf das Werk der in Teheran lebenden Fotografin Shadi Ghadirian (*1974) eingegangen, welche eine der wenigen systemkritischen, zeitgenössischen Künstler_innen ist, die sowohl in- als auch ausländische Reputation genießt. Während eine gezielt Missstände anprangernde Untergrundkunst oftmals nur im Format des *pop-up* inoffiziell gezeigt wird und meist die anhaltend engmaschige Zensurschwelle ins Ausland nicht überschreiten kann, gelingt es Ghadirian, ihr anspielungsreiches Werk erfolgreich in der Kunstszene zu etablieren. Inwieweit allerdings ihr Werk diesbezüglich von der iranischen Führungselite als Feigenblatt zur Suggestion von freier Meinungsäußerung und Toleranz verwendet wird, kann aus der Distanz an dieser Stelle nicht beurteilt werden.

⁸⁹³ Bezüglich der Webseite sei angemerkt, dass die Informationsdichte und der Aktualitätsgehalt stark von der Spracheinstellung abhängen. Während auf فارسی erwartungsgemäß die Nachrichtenstärke am Höchsten ist, ergibt sich zwischen der englischen bis zur deutschen Version ein starkes Gefälle an Informativität. Zur Urfassung der Webseite und damit der Ausgangslage für die Konzeption Razmis Arbeit *FAQ*, siehe: Nievers, Lena: Anahita Razmi. Häufig gestellte Fragen, in: Kat. Ausst. Innsbruck 2016, S. 122-123, Anm. 3.

Zentrales Thema in Ghadirians Werk ist das Alltagsleben in einer von patriarchalischen Strukturen und latenter Repression geprägten Gesellschaft. Die Künstlerin offenbart in ihren Darstellungen bewusst eine weibliche Sichtweise auf die Sphäre des Privaten und thematisiert insbesondere die Position der Frau im Fadenkreuz normativer gesellschaftlicher Erwartung. Wenn ihre Porträts ausschließlich Frauen darstellen, beschreibt deren starke Präsenz in der Differenz zu ihnen auch die Fehlstellen: die Männer sowie die Familienwelt der iranischen Mittelschicht. Ergänzt werden die Fotografien von Menschen durch mehrere Serien von Stillleben, in denen Häuslichkeit und Routine mit Krieg und Ausnahmezustand gepaart werden. Ungeachtet der angedeuteten Unterdrückung und Gewalt verfügen Ghadirians Portraits und fotografierte Arrangements von Objekten über eine lasierende Ästhetik, welche die Drastik der Inhalte *verschleiert*, wie beispielsweise ihre Serien *Like Every Day*, 2000 oder *Be Colourful*, 2002 zeigen.⁸⁹⁴

Während die Thematiken der auf die Haushaltsarbeit reduzierten respektive der hinter (im-)materiellen Schichtungen zwangsverschleierte(n) Frau mehrheitlich einer Gesellschafts- und Traditionskritik entsprechen, zeigen ihre späteren Serien stärker eine Anprangerung der politischen Situation. Hierbei sei insbesondere auf die beiden Stilllebenserien *Nil, Nil*, 2008 und *White Squar*, 2009 verwiesen. Diese *settings* stellen weniger reale Dokumentationen als vielmehr Metaphern für die angespannte politische Situation der Zeit und die prekäre Lage der Bevölkerung angesichts latenter gewalttätiger Auseinandersetzungen dar.⁸⁹⁵ So liegt in *Nil, Nil* beispielsweise in der Fotografie eines Zigarettenetuis eine Gewehrpatrone, steht eine Feldflasche im Kühlschrank neben Orangensaft oder ergänzt eine Handgranate eine üppige Obstschale (Abb. 43). Während hier die Symbole kriegerischer Auseinandersetzungen nur versteckt inmitten des Alltagsgeschehens aufblitzen, findet in *White Squar* eine unmittelbare Präsentation der Kampfausrüstungen statt. Dabei werden unter anderem ein Stahlhelm, eine Gasmaske sowie mehrere Erkennungsmarken (gefallener Soldaten) mit einem roten Satinband und Schleife versehen (Abb. 44). Dieser sich hier wortwörtlich durchziehende rote Faden bietet eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten, begonnen bei Wertschätzung und Zier bis hin zu anklagenden Blutschlieren. Diese enorme Breite der Oszillation lässt auch bei eingehender Betrachtung keine eindeutige Positionierung der Künstlerin erkennen, zumal sich die verschiedenen Lesarten annähernd gleichwertig die

⁸⁹⁴ Siehe dazu den Ausstellungskatalog: Shadi Ghadirian. *Rétrospective*, Ausstellungskatalog Bibliothèque municipale Lyon, Paris 2015. – sowie ergänzend die Homepage der Künstlerin: <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁸⁹⁵ Vertiefend zu den Massenprotesten im Zuge der Manipulation der Präsidentschaftswahl des Jahres 2009, siehe das Kapitel „Präsidentschaftswahl 2009 und danach“, in: Javaher-Haghighi 2011: S. 138-147.

Waage halten, ohne dabei eine signifikante Hierarchisierung der divergenten Interpretationen zu vollziehen. Handelt es sich um Regime-, Demonstranten- oder US-Amerikakritik? Ist es eine wertfreie Alltagsbeschreibung oder eine Hommage an die aufopferungsvollen Männer und gefallenen Märtyrer? Ironie, Ernst, Wertschätzung – womöglich ist es gerade dieser extrem in diverse Richtungen offene Interpretationsspielraum beziehungsweise der „polykontexturale[] Sinnzusammenhang“⁸⁹⁶, welcher die Ausstellung und Distribution Ghadirians Werke auch jenseits der Staatsgrenzen der IRI ermöglicht.

An der Seite von Ghadirian lassen sich exemplarisch auch die Perspektiven von Gohar Dashti oder dem Fotografenduo Ali & Ramyar aufführen; Kunstschaffende, die ebenfalls im Iran leben und arbeiten und ferner im In- und Ausland etabliert sind. Während beide künstlerischen Positionen mit alltäglichen, jedoch fiktiven, Schauplätzen arbeiten,⁸⁹⁷ sind es insbesondere Dashtis Fotografien, die eine mit Ghadirian vergleichbare ästhetisierte Gewaltkritik aufweisen. Demnach kann in manchen Arbeiten Dashtis zwar Regiemekritik herausgelesen werden, allerdings wahren ihre Fotografien einen weiten Deutungsspielraum. So illustriert die Serie *Today's Life and War* (2008) ein stereotypes Eheleben inmitten einer latenten Gewaltumgebung, welches stellvertretend für eine ganze Generation der nach 1979 Geborenen beziehungsweise für die Künstlerin selbst stehen kann.⁸⁹⁸ Auch die Serie *Slow Decay* (2010) verbildlicht Anspielungen des Dissens gegenüber den Regierungsvorschriften beziehungsweise den daraus resultierenden Alltagsbedingungen und beschreibt „the depths of the collective memory of a people who have, for generations, suffered silently and tolerated much torment“⁸⁹⁹. In den jüngsten Serien des Jahres 2017 findet eine stärkere Hinwendung Dashtis zu Motiven der Natur statt,⁹⁰⁰ die unter anderem bereits in *Statelless* (2014/2015) beginnen sich abzuzeichnen. Allerdings bietet sich auch hier die Option der politischen Implikation, nicht zuletzt bei den Arbeiten aus der Serie *Home* (2017). Anhand von leerstehenden Gebäuden, welche von der Pflanzenwelt wieder in Besitz genommen

⁸⁹⁶ Karentzos, Alexandra: Unterschieden des Unterscheidens. Ironische Techniken in der Kunst Parastou Forouhars, in: Göckede/Karentzos 2006, S. 127-138, S. 130.

⁸⁹⁷ Siehe dazu die jeweiligen Künstler_innenhomepages: <http://aliandramyar.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020]. – <http://gohardashti.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁸⁹⁸ Gresh, Kristen: Gohar Dashti, in: *She Who Tells a Story. Women Photographers from Iran and the Arab World*, Ausstellungskatalog Museum of Fine Arts Boston, Boston 2013, S. 93-94.

⁸⁹⁹ Dashti 2020: Zit. Werkbeschreibung *Slow Decay*: <http://gohardashti.com/work/slow-decay/#text> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁹⁰⁰ Spring, Elin: Gohar Dashti's New Turn!, auf: *What will you remember*, pub.21.09.2017: <https://www.whatwillyouremember.com/gohar-dashti-photos-2017-new-work-at-ars-libri-boston/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

worden zu sein scheinen, versinnbildlicht Dashti die Beständigkeit der Natur gegenüber der Vergänglichkeit des Menschen und seines Kriegstreibens.⁹⁰¹

Vor dem bereits skizzierten Hintergrund der Zensurpolitik ist ferner mit Blick auf jüngere Buchpublikationen zu zeitgenössischer iranischer Kunst als auffallend zu konstatieren, dass es sich bei den dort präsentierten Kunstschaaffenden im Bereich der aktuellen Fotografie- und Videokunst um ein stets wiederkehrendes Ensemble handelt.⁹⁰² Alternative beziehungsweise in ihrer Kritik forschere Positionen mit dem Blick aus einer kontinuierlichen Innenperspektive heraus,⁹⁰³ erscheinen gegenwärtig kaum im internationalen Kunstgeschehen verankert. Dieser Umstand lässt auf eine stark aufgestellte Zensurpraxis schließen, welche eine inländische, politische wie künstlerische Avantgarde (noch) unter Verschluss hält und diese der umfassenden Rezeption entzieht.

Die Zensur der Regierung der IRI funktioniert dabei nicht nur in eine Richtung, sondern schirmt auch regimekritische iranische Kunstschaaffende in der Diaspora von der inländischen Bevölkerung ab, wie das Vorgehen gegen die Gedenkveranstaltungen der Künstlerin Parastou Forouhars anlässlich der Jahrestage zur Ermordung ihrer Eltern zeigt.⁹⁰⁴

Vor diesem Hintergrund der beidseitigen Undurchlässigkeit ist es vielleicht gerade Razmis nicht-diasporische Außenperspektive mit gleichzeitig tiefem Einblick, welche es ihr erlaubt, inländische Verbundenheit zu pflegen, andererseits mittels deutschem Pass wieder ausreisen zu können und dabei der ambivalenten Situation im Iran Ausdruck zu verleihen. Somit ist Razmis homologe Verfasstheit nicht nur ein subjektivspezifischer Brennpunkt, der in ihrem Werk verhandelt wird, sondern darüber hinaus eine Eintrittskarte in ein per se geschlossenes Kunstsystem. Mittels ihrer Mehrfachbeheimatung auf territorialer wie kunstweltlicher Ebene ist es ihr möglich, eine kritische Mittlerposition einzunehmen. Dabei ist sie

⁹⁰¹ Dashti 2020: Zit. Werkbeschreibung *Home*: <http://gohardashti.com/work/home/#text> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁹⁰² Eine deutliche Ausnahme hiervon bildet die Publikation: Kat. Ausst. Arles 2017.

⁹⁰³ Gemeint sind hierbei nicht Kunstschaaffende der Diaspora wie beispielsweise die hier bereits genannten Shirin Neshat oder Parastou Forouhar, welche seit Jahrzehnten nicht mehr auf iranischem Staatsgebiet leben beziehungsweise nur mehr zu Kurzvisiten einreisen können.

⁹⁰⁴ Zur Vertiefung siehe exemplarisch: Ernst, Sonja: Gedenken als Widerstand. Porträt: Parastou Forouhar, auf: bpb, pub. 31.05.2010: <http://www.bpb.de/internationales/asien/iran/40207/parastou-forouhar> [letzter Zugriff: 03.08.2020]. – Deutsche Welle Live TV (DW): Die iranische Künstlerin Parastou Forouhar. Kultur.21, auf: YouTube, pub. 24.01.2010: https://www.youtube.com/watch?v=Ce_y_aYmfyw [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Ferner besteht ein reger E-Mailverkehr zwischen Forouhar und einem Kreis an Sympathisanten im deutschsprachigen Raum, welcher der Autorin über Forouhars Münchner Galeristin Karin Sachs zugänglich ist.

nicht einzig *looking both ways*, zwischen polaren Zuschreibungen, verortet, sondern sie bietet einen Blick hinter die Kulissen der Diskurse und der In- beziehungsweise Exklusionsmechanismen von Machtinstanzen.

Razmis Telos einer Sichtbarmachung von Doppeldeutigkeiten verfolgt sie ohne moralisierend oder gar anklagend zu wirken. Ihr Werk vollzieht vielmehr eine Entschleierung im mehrfachen Sinne, welche die Ausschlussmechanismen und Feindbilder des *Westens* wie des *Ostens* pointiert zu Tage treten lässt. Vielleicht ist gerade die Dekonstruktion – nicht die Anprangerung – die nachhaltigste Methode, um die Bedeutungskraft der vermeintlichen Dualismen zu schwächen. Denn nur solange die Konstruktionen funktionieren, gelingt auch die beidseitige Abgrenzung beziehungsweise die veritable Abschottungspolitik. Während gegenwärtig der politisch-religiöse Dialog versperrt zu sein scheint, mag vielleicht der Weg über die Kunst eine Gesprächsperspektive befördern.

Verortet im *Westen* wie im *Osten*, in der Zeitgenossenschaft wie in der vergangenen Kunstgeschichte, am Puls der Neuen Medien und gleichzeitig offen für althergebrachte Diskussionsrunden, so liegt Hoffnung auf der homoloken Kunst einer selbst plural beheimateten beziehungsweise zugehörigen Künstlerin.

II.4 Erweiterte Homolokiebetrachtung: Politische Kunst. Maria Lassnig, Christoph Schlingensief und Anahita Razmi im Spannungsfeld zwischen Selbst und Gesellschaft

„Gerade in einer Zeit, so einerseits das Diktum ‘Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns’ eine erstaunliche Renaissance hat, andererseits eine Logik des Konsens viele demokratische Diskussionen einschläfert, kann das Theater Arenen schaffen, in denen wir unsere Differenzen als Gegenspieler ausagieren können, ohne sie befrieden zu müssen.“⁹⁰⁵

Der Theaterwissenschaftler Florian Malzacher setzt sich vor dem Hintergrund der Theorien Chantal Mouffes⁹⁰⁶ mit dem Begriff des musischen *agon*, hier konkret, „dem Wettstreit der Argumente in der griechischen Tragödie“⁹⁰⁷, auseinander. Davon ausgehend beschreibt er mit Bezug auf die Gegenwart Agonismus als „das demokratische Ausagieren gegnerischer Positionen, ohne in absolute Feindschaft zu verfallen“⁹⁰⁸. Diese dem Homolokiekonzept nahestehende Denkfigur beschreibt die Ausgangslage anhand welcher die künstlerischen Positionen von Maria Lassnig sowie insbesondere von Christoph Schlingensief und Anahita Razmi jenseits ihrer individuellen Homolokie noch unter einem weitergefassten Zugriffsradius untersucht werden sollen. Der Begriff des Agonismus wird hier im Sinne der Homolokie als Verhältnisbegriff verstanden und entbehrt demnach jeglicher Vorstellung von Binarität. So steht nun die homoloke Verfasstheit des Subjekts als Selbst *und* zugleich als Teil der Gesellschaft im Fokus. Die Kunst wird danach als Bühne sowie gleichzeitig als Schutzraum aufgefasst, innerhalb deren verschiedene gesellschaftskritische Aspekte sichtbar und damit auch diskutierbar gemacht werden können. Dabei gelten die Kunstschaffenden im Vorliegenden nicht als unbeteiligte Beobachter_innen oder distanzierte Kritiker_innen, sondern figurieren durch ihre mentale Selbstreflexion in Verbindung mit physischer Selbstverwendung klar als inhärentes Element ihrer künstlerischen Auseinandersetzung.

Innerhalb des agonistischen Diskussionsrahmens zwischen Selbst und Gesellschaft können verschiedenste soziopolitische Aspekte darstellerische Umsetzung erfahren, wie die einzelnen Positionen im Folgenden zeigen. Dabei werden die überselbstlichen Anliegen von Lassnig, Schlingensief und Razmi nun in einem erweiterten Modus betrachtet und kunst-

⁹⁰⁵ Malzacher: 2018: S. 322.

⁹⁰⁶ Mouffe, Chantal: *The Democratic Paradox*, London/New York, 2000.

⁹⁰⁷ Malzacher 2018: S. 322.

⁹⁰⁸ Malzacher 2018: S. 322.

theoretisch auf ihre inszenatorischen Strategien hin befragt. Für diese Analyse werden Kategorisierungen einer besonderen Spielart politischer Kunst angewendet, wobei konkret auf die Einteilungen von Verena Krieger zurückgegriffen wird. Krieger beschreibt in ihrem Aufsatz „Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne“⁹⁰⁹ des Jahres 2014 verschiedene Strategien subversiver Uneindeutigkeit, welche jenseits von ostentativem politischem Engagement, sich durch Brechungen, Doppelbödigkeit und Unterwanderung ausweisen. Für die vorliegende Untersuchung erweisen sich dabei die Kategorien der „Evokation des Widerspruchs“ und der „Subversive[n] Affirmation“ als besonders fruchtbar. Gleichzeitig wird im Folgenden an der bisherigen kontextualisierenden Verfahrensweise festgehalten und den primären Positionen von Lassnig, Schlingensief und Razmi auch hier referentielle künstlerische Positionen jenseits des einschlägigen Kanons an die Seite gestellt.⁹¹⁰

Im Vorgriff auf die Detailanalyse seien die Thesen Kriegers komplettiert. So unterscheidet Krieger ferner den Aspekt der „Indifferenten Mimesis“ und den der „Versöhnung“, wobei diese keine Entsprechung in den Werken der hier zu untersuchenden Positionen finden. Indem im Vorliegenden nur zwei Teilbereiche untersucht werden, erhebt die Arbeit keinen Anspruch auf Geschlossenheit hinsichtlich der Analyse von ambivalenzbasierter politischer Kunst. Vielmehr versteht sich vorliegende Arbeit als Scherflein innerhalb des großen kunsttheoretischen Komplexes politischer Kunst. Vor diesem Hintergrund steht hier nach wie vor die Homologie im Werk von Lassnig, Schlingensief und Razmi im Fokus der Betrachtung, wofür das Politische lediglich eine Facette neben einer Vielzahl potenzieller Ausrichtungen bildet. Allerdings tritt gerade dieser Zugriffsaspekt in den für die nachfolgende Analyse ausgewählten Werken besonders deutlich in den Vordergrund beziehungsweise wird dieser entgegen aller überlagernder Betrachtungen neu entdeckt. Gerade im Hinblick auf Lassnig beschreitet die Kontextualisierung ihres selbstreferentiellen Werkes mit dem Impetus der gesellschaftlichen Adressierung besagtes Neuland. So vollzieht der rezente Aufsatz von Beatrice von Bormann „Man Power – Woman Power. Das ‘Politische’ bei Maria Lassnig“⁹¹¹ erst im Jahr 2019 eine erste Berücksichtigung Lassnigs Auseinandersetzung mit politischen Themen jenseits feministischer Lesarten. Dementsprechend gilt es insbesondere hier, Kategorien als Hilfestellung, jedoch nicht als vorgegebene Formen der Interpretation zu verstehen. Somit ist es auch konkret Lassnig, die sich trotz einiger konvergierender Strategien letztlich Kriegers Kategorien entzieht.

⁹⁰⁹ Krieger 2014

⁹¹⁰ Zu „Schlaglichtern“ politischer Kunst, siehe: Viveros-Fauné, Christian: Social Forms. A Short History of Political Art, New York 2018.

⁹¹¹ Von Bormann 2019

Schließlich gilt es zu präzisieren, dass die Kunst hier nur sekundär unter dem Aspekt ihrer Politizität betrachtet wird. Demnach ruht das Hauptaugenmerk auf dem homoloken Selbstverständnis der Künstler_innen, welche einen selbstempfundenen Umstand auf ihr Kollektivselbst übertragen und diesen dort für die Gesellschaft als gesamtrelevant verarbeiten. Daraus ergibt sich vor dem Hintergrund der homoloken Verfasstheit der Fokus auf den komplexen Aspekt der Selbstthematisierung jenseits von Selbstdarstellung. Dabei erfährt bezüglich Lassnig, Schlingensief und Razmi der Umstand der künstlerischen Selbstverwertung – und damit der Künstler_innenkörper als stellvertretender Austragungsort einer gesamtgesellschaftlich bezogenen beziehungsweise engagierten Kunst – besondere Berücksichtigung. So sei im Anschluss an die vorangegangene Untersuchung der Felder Körper/Geist, Leben/Tod sowie Fremd/Vertraut nun die enthierarchisierte Simultaneität des Seins zwischen Selbst und Gesellschaft im Medium der Kunst betrachtet.

II.4.1 Der_die Künstler_in als Seismograf – Maria Lassnigs tagespolitische Bildkommentare

„Die Politik soll nicht das Wesentliche in der Kunst sein. Aber in Zeiten schlimmer politischer Erfahrungen, der Vorahnungen, Auswirkungen und Nachwehen muss die Politik notwendig in die Kunst eingehn.“⁹¹²

Ein strammer Uniformierter steht vor einer knieenden weiblichen Figur. Die Frau hingegen ist nackt und ihr Mund zu einem lauten Schrei geöffnet. Ungerührt senkt der drohend aufragende Soldat seinen rechten Daumen nach unten. Dieses Zeichen der Entwertung beziehungsweise des Todesurteils im antiken Sinne richtet sich gegen die Unterworfenen. Während ihr Körper weitgehend normativen Vorstellungen von Weiblichkeit entspricht, erscheint ihr Kopf grotesk verformt. So erweitert sich der Hinterkopf schubladenartig zu einem dreidimensionalen Kasten. Dabei scheint die Kopfhaut wie eine Abdeckplane zurückgeschlagen worden zu sein, welche nun Wellenfalten auf der Stirn verursacht. Die weit aufgerissenen Augen der Schreienden sowie ihr mehrheitlich in Rottönen gestalteter Leib mit geöffneter Schädeldecke zeugen von auszustehenden Höllenqualen. Demgegenüber zeigt das Gesicht des Soldaten gemäß seines Auftrages, staatliches Recht und Ordnung durchzusetzen, keine Regung.

⁹¹² Maria Lassnig 1998/1999, zit. n. von Bormann 2019: S. 32-33.

Mit ihrem Gemälde *55 Millionen Tote*, 2000 (Abb. 45) setzt sich Lassnig mit den Verheerungen des 2. Weltkrieges auseinander. So können aus der Geste des Uniformierten neben der Todesandrohung auch Indoktrination und seelische Verstümmelungen gelesen werden. Es ist davon auszugehen, dass in „ihr[] eigene[s] Mahnmal gegen den Krieg“⁹¹³ auch biografische Aspekte mit eingegangen sind, wenngleich Lassnig nicht als dezidierte Kriegsgegnerin in Erscheinung tritt. Als passive Mitläuferin beziehungsweise berufliche Benefiteurin durch staatliches Preisgeld durchlebt Lassnig die Kriegsjahre als junge Akademiestudentin in Wien.⁹¹⁴ Dabei werden es besonders die Zensur und kulturelle Ideologepolitik gewesen sein, die Lassnig in dieser Zeit unmittelbar betreffen und weniger die direkte Gefahr für Leib und Leben. Und doch scheint es, als beschreibe die Knieende ein Porträt der Künstlerin selbst in gewohnter homolocker Selbstwahrnehmung von innerer und äußerer Realität. In der Darstellung der weiblichen Figur, welche keinerlei Abwehrgestus offenbart, vereinen sich die Empfindungen von Schmerz, Ohnmacht und Schrecken und damit auch direkte und indirekte Betroffenheit. Diese umfassende Leidensdarstellung ist jedoch fern von Attributierung und konkreter Repräsentation. So erweist sich die Dargestellte weder als spezifisch Verfolgte oder Geschändete, sogar nicht einmal zwingend als Frau. Vielmehr repräsentiert die knieende Figur eine Allegorie des Leidens schlechthin und wirkt inklusiv für alle Formen des individuellen Leidens im Zuge des 2. Weltkrieges. Lassnig schafft damit ein universelles Sinnbild, welches jedoch Kraft ihrer Einfühlung am eigenen Künstlerinnenkörper verhandelt wird.

Diese Fähigkeit der radikalen Einfühlung findet sich in einer Vielzahl von Arbeiten Lassnigs, welche sich neben der Kriegsthematik auch mahnend in den Bereichen von Tier- und Umweltschutz sowie affirmativ im Sport ergeben. Demnach muss Lassnig nicht nur als eindringliche Beobachterin ihrer Selbst betrachtet werden, sondern gerade aufgrund dieses Fokus auch als konsequente Dokumentatorin *ihrer* Umwelt und des Zeitgeschehens. Auch wenn sich Lassnig aktiver politischer Stellungnahme verweigert, so beziehen doch ihre Arbeiten Position zu aktuellen Diskursen. Demnach verhandelt ihre Kunst trotz ihrer mitunter entschieden divergierenden Äußerungen durchaus Positionen des Feminismus,⁹¹⁵ wobei mit Blick auf *55 Millionen Tote* die Geschlechtlichkeit hier nicht die zentrale Bildaussage markiert. Anders als Beatrice von Bormanns Aussage, dass es vielsagend sei, dass Lassnig diesen verheerendsten aller Kriege anhand einer Bedrohung der Frau durch den Mann darstelle,⁹¹⁶ wird hier von einer Selbstpositionierung der Künstlerin zwischen ihrem Selbst und der Ge-

⁹¹³ Von Bormann 2019: S. 34.

⁹¹⁴ Lettner 2017: Kap. 2, S. 42-73, insbes. S. 50-52.

⁹¹⁵ Hierbei sei vor allem auch an Lassnigs filmisches Werk erinnert.

⁹¹⁶ Von Bormann 2019: S. 35.

sellschaft, zwischen ihren eigenen negativen Kriegserlebnissen und den Gräueln eines großen Teils der Bevölkerung ausgegangen. Demnach dient Lassnig der eigene (weibliche) Körper als Bühne für sämtliche Facetten des Unrechts und des Leidens, welche hier gleichberechtigt zum Ausdruck gebracht werden.

Wie bereits erwähnt, sind Lassnigs künstlerische Stellungnahmen nicht mit Kriegers sinnigem Theorieansatz zu „Ambiguität und Engagement“ in der zeitgenössischen Kunst kompatibel. Zwar evoziert Lassnig ebenfalls Ambivalenzen in ihrer Kunst, wobei es gerade die politisch konnotierten Arbeiten sind, welche verhältnismäßig klar in ihren Absichten sind. Vor diesem Hintergrund wird keine Strapazierung Kriegers Kunsttheorie vollzogen, sondern stattdessen ein anderer analytischer Topos zur Anwendung gebracht, welcher Lassnigs Strategie umso besser erfasst. Konkret wird im Folgenden vom Diktum des „Künstlers als Seismograf“ ausgegangen.

An dieser Stelle muss jedoch betont werden, dass der Gebrauch dieser Wendung sich im Vorliegenden an der Forschungsperspektive von Sigrid Schade – in Rekurs auf Aby Warburg – orientiert. Demnach versteht im unreflektierten Sprachgebrauch „[d]as Konzept vom Künstler als Seismograph [...] eine moderne Reformulierung der Tradition des Künstlers als Prophet.“⁹¹⁷ Diese Wendung, welche seit dem späten 19. Jahrhundert gebräuchlich ist, invertiert allerdings seine ursprüngliche Bedeutung aus der Geophysik.⁹¹⁸ So handelt es sich bei einer seismologischen Messung um eine nachträgliche Wahrnehmung und nicht um ein „Frühwarnsystem“. Dementsprechend wird auch der Begriff hier nicht als seherische Vorwegnahme, sondern als künstlerische Nachbereitung beziehungsweise als Analyse verstanden. Nach Schade ist der_ die Kunstschaffende analog zum Seismografen nun „jemand, der zwischen Zeiten und Deutungen vermittelt.“⁹¹⁹

Eine entsprechende Nachzeitigkeit im Sinne einer reflektierten Zeitzeugenschaft zeigt sich neben *55 Millionen Tote* auch innerhalb der anderen politischen Schauplätze, welche von Lassnig künstlerisch selbstreferentiell verarbeitet werden. Exemplarisch sei hier auf Lassnigs Auseinandersetzung mit der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl 1986 verwiesen. Hiervon zeugen nicht nur das *Tschernobyl Selbstporträt* selbigen Jahres, sondern ferner Gemälde, die sich mit der ganzen Extension des Unglücks beschäftigen, wie sie Lassnig beispielsweise anhand *Das Rehlein*, 1986 vergegenwärtigt. Indirekt selbstreferenziell erfasst Lassnig ferner

⁹¹⁷ Schade, Sigrid: Zur Metapher vom „Künstler als Seismograph“, in: Fastert/Joachimedes/Krieger 2011a, S. 131-145, S. 143.

⁹¹⁸ Schade 2011: S. 143.

⁹¹⁹ Schade 2011: S. 145.

die Geschehnisse des Iran-Irak-Kriegs der Jahre 1980-1988. Auch hier vollzieht sie eine künstlerische „Bewegung der Nachträglichkeit“⁹²⁰, indem sie 1989 das Kriegsgeschehen in ihrem Diptychon *Raketenbasis: Missiles I und II* (Abb. 46) auf Leinwand bannt. Dargestellt ist nun nicht mehr der Körper der Künstlerin, dafür sind es jedoch ihre eigenen Malutensilien, die ihre Abdrücke hinterlassen haben. So basieren die in vier Reihen aufragenden Raketen sowie die im Vordergrund vorbeierollenden Panzer auf den temporär aufgeklebten Pinseln und Malbechern Lassnigs. Diese wurden nach dem Übertrag ihrer Konturen wieder entfernt, wobei insbesondere die charakteristischen Mehrkammerbecher in ihrer Gestalt als Kerngehäuse der Panzer deutlich zu erkennen bleiben. Lassnig zufolge seien „Pinsel [...] die einzigen Waffen der Maler, sie müssten damit ihre Ideen wie Raketen in die Welt schießen.“⁹²¹ Auch hier wird wiederum der übersetzende, verschiebende und umdeutende Zugriff des Seismografen⁹²² deutlich, dessen Verfahren Lassnig in ihrer Kunst adaptiert hat.

Mit Blick auf den Themenkreis der nuklearen Bedrohungen, des Golf- und Bosnienkrieges und ferner feministischer Fragestellungen korrespondiert Lassnigs Werk mit dem Kunstschaffen der Schweizer Künstlerin Miriam Cahn. So lassen sich zu Cahns Arbeiten viele formale sowie insbesondere inhaltliche Berührungspunkte herausstellen, ohne dass von einer konkreten Vorbildfunktion Lassnigs gesprochen werden könnte.⁹²³ In vorliegender Vergleichsbetrachtung ist die Verarbeitung des Politischen von Vorrang,⁹²⁴ welches auch im Œuvre Cahns nicht von prophetischer Vorahnung,⁹²⁵ sondern von zeitsynchroner beziehungsweise zeitversetzter „Nachsorge“ gezeichnet ist.⁹²⁶ Demnach ist es Cahn ein Anliegen, prekäre menschliche Zustände festzuhalten, wobei die Künstlerin damit indirekt ein Bewusstsein für die Konsequenzen politischer Handlungen zu erschaffen vermag. So setzen sich beispielsweise viele Arbeiten – seit dem Jahr 2015 in gesteigerter Zahl – mit den Aspekten Flucht und Vertreibung auseinander, während die oben genannten Themen bereits in

⁹²⁰ Schade 2011: S. 145.

⁹²¹ Zit. n. von Bormann 2019: S. 34, welche sich in dieser Aussage auf ein Gespräch mit Hans Werner Poschauko bezieht.

⁹²² Schade 2011: S. 145.

⁹²³ Siehe dazu das Interview: „Wenn man so malt, macht man keine Projekte“. Miriam Cahn im Gespräch mit Ralph Ubl über Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Wien 2017b, S. 48-61.

⁹²⁴ Zur Vertiefung in Cahns Gesamtwerk siehe insbesondere die fundierten, rezenten Kataloge: Miriam Cahn. Ich als Mensch, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, hg. von Stiftung Haus der Kunst München, München 2019. – Miriam Cahn. Das genaue Hinschauen, Ausstellungskatalog Kunsthaus Bregenz, hg. von Thomas D. Trummer, Köln 2019. – Miriam Cahn. Auf Augenhöhe, Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel, hg. von Anette Hüsch, Kiel 2016.

⁹²⁵ Siehe dazu die Ausführungen Cahns, in: Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici und Nataša Petrešin-Bachelez im Gespräch mit Miriam Cahn, in: Kat. Ausst. Bern 2019, S. 216-229, S. 225.

⁹²⁶ Dogramaci, Burcu: Den/m Flüchtigen Gestalt geben. Zur Malerei von Miriam Cahn, in: Kat. Ausst. Bregenz 2019, S. 19-27, S. 19.

den 1990er und 2000er Jahren bildgebend sind. Auch Cahn's Malereien, welche in einem ähnlichen Ambivalenzmodus der politischen Aussage wie Lassnig's oszillieren, entziehen sich eindeutiger Kategorisierung. Vielmehr handelt es sich auch hier um subjektive Perzeptionen, die einen Zusammenfluss aus kritischem Kommentar, eigener Betroffenheit und analytischer Betrachter_innenperspektive beschreiben.

Anders jedoch als bei Lassnig ist die ganzheitliche Selbstverwendung im Sinne einer bildlichen Einbringung in Cahn's Arbeiten nicht gegeben. Zwar speist sich das thematische Arbeitsfeld der Flucht auch aus biografischen Erlebnissen,⁹²⁷ wobei Cahn's Assoziationen nicht über den Weg eines universalisierten Selbstporträts transportiert und anhand der Miteinbeziehung des eigenen Künstlerinnenkörpers verhandelt werden.⁹²⁸ Stattdessen beschreibt ein wiederkehrender, mitunter geschlechtsloser⁹²⁹ Menschentypus die Folgen von politischen Zuspitzungen, Gewaltphänomenen und klimatischen Veränderungen. So zeigt das Ölbild *schnell nach rechts!* 2005 + 23.9.2017 (Abb. 47) nackte Menschen in ortloser Gegend. Verstümmelung, Hilfesuche und Ohnmacht sprechen aus der Körperhaltung der Dargestellten. Cahn porträtiert Frauen, Männer und Kinder, wobei die Markierungen von Alter und Geschlecht genauso wie jegliche Form individueller Facialität sich in Auflösung zu befinden scheinen. So wird in ihren Bildern „[d]er Mensch – unabhängig vom Geschlecht – [...] in seiner Zerbrechlichkeit im Angesicht des Schicksals erlebbar“⁹³⁰. Dabei schafft auch Cahn „ein kollektives Subjekt – [in Form] multiple[r] Körper“⁹³¹, wobei sie sich selbst zurücknimmt. „Indem sie die Vorherrschaft des Hörbarsten, sprich: der eigenen Stimme als Urheberin, abschwächt, installiert sie eine Plattform für die Geschichten, Erfahrungen und Wünsche anderer Menschen und für Bilder, die über ihren dokumentarischen Gebrauch hinausgehen, der durch die Vorspiegelung einer gar nicht vorhandenen Objektivität gekennzeichnet ist“⁹³². Damit zeugen ihre Arbeiten von der Wirkmacht der Einfühlung, welche eine Gleichrangigkeit gegenüber der gelebten Erfahrung in den Augen Cahn's anstrebt.⁹³³ Die Willkür des Schicksals und die je eigene – der Künstlerin sowie der Rezipient_innen – potenzielle Betroffenheit von Fluchterfahrung stellt Cahn in dem Gemälde *könnteichsein*

⁹²⁷ Cahn, Miriam: *Das zornige Schreiben*, Berlin 2019, S. 135. – Dogramaci 2019: S. 22.

⁹²⁸ Dabei ist der eigene Körper durchaus als Instrument in Cahn's Œuvre zu verstehen, wobei dieser selbstreferentielle Zugriff in den hier betrachteten politischen Arbeiten nicht äquivalent stattfindet. Zum Instrument-Begriff, siehe: Cahn 2017: S. 50.

⁹²⁹ Hierzu besonders augenfällig ist das Gemälde *Flüchtling*, 17. + 18.12.2002. Vertiefend hierzu: Baumann, Jana: *Miriam Cahn – Von neuen Körper- und Menschenbildern*, in: Kat. Ausst. Bern 2019, S. 6-16, S. 14.

⁹³⁰ Baumann 2019: S. 14.

⁹³¹ Baumann 2019: S. 14.

⁹³² Siewewicz, Natalia: *Das „Es“ im „Ich“*. Miriam Cahn und die Bekenntnisse eines unpersönlichen Subjekts, in: Kat. Ausst. Bern 2019, S. 108-117, S. 112-113.

⁹³³ Cahn 2019b: S. 63.

16. + 29.7.2017 dar. Die Künstlerin, für die die Werktitel von konkreter Bedeutung sind und „eine Art Subtext oder Kommentar“⁹³⁴ beschreiben, porträtiert hier anhand nackter individualisierter Figuren vor bedrohlicher Ödnis die *conditio humana* der Spätmoderne. Die Farbgebung sowie die fluchtenden Bodenlinien korrespondieren mit einer Vielzahl weiterer Arbeiten, die sich mit der sogenannten „Flüchtlingskrise“ der Mitte der 2010er Jahre beschäftigen⁹³⁵ und bilden so einen beachtlichen Werkkomplex an politischer Stellungnahme und Anteilnahme – weit jenseits von Propaganda. Cahn zeigt stattdessen die menschengewordenen Resultate politischer und ökonomischer Richtlinien. Ihre Akteur_innen sind damit „Träger strategischer Anliegen, denn sie unterliegen Prinzipien einer Politik, die sich in ihre Körper einschreibt.“⁹³⁶

Mit Blick wieder auf die Homologie der politischen Kunst, angesiedelt zwischen Selbst und Gesellschaft sowie ausgedrückt durch den_die Künstler_in selbst, kann diese Cahn nur teilweise zugeschrieben werden. So überträgt Cahn zwar subjektiv empfundene Missstände in eine affektive Bildsprache, welche zur Sensibilisierung der Rezipient_innenschaft beiträgt. Allerdings entfällt die Komponente der physischen – und damit ganzheitlichen – Selbstverwendung, wobei gleichzeitig eine starke Identifikation der Künstlerin auf mentaler Ebene stattfindet. Damit vollziehen die hier betrachteten Arbeiten von Cahn eine Gratwanderung. Letztlich dominiert jedoch die reduzierte Selbsteinbringung, welche keine vollkommene Selbsterfassung im Gegensatz beziehungsweise im Einklang mit der Gesellschaft bedeutet. Vor diesem Hintergrund wird der vorliegende Grundgedanke einer Darstellung der eigenen homologen Verfasstheit zwischen Selbst und Gesellschaft nicht erfüllt.

Hinsichtlich Maria Lassnigs Arbeitsweise, welche im Sinne des geophysikalischen Seismografen die Nachbeben politischer Geschehnisse auswertet, bleibt die homologe Spannung zwischen Selbst und Gesellschaft erhalten. So sind es nicht nur ihre mentalen, sondern auch ihre leiblichen Erfahrungen und damit ihre ganzheitliche Einfühlung, welche sich in den Gemälden niederschlagen. Diese wiederum bieten fernab von Selbstbeschau vielmehr identifikatorisches Potenzial und adressieren sich an eine heterogene Bandbreite von Mitbetroffenen. Somit gelingt es Lassnig durch die ganzheitliche Verwendung ihres Selbst, übereigene Themen aufzugreifen und ihre selbst empfundene Dringlichkeit zu einer gesamtgesellschaftlichen Angelegenheit hin zu erweitern.

⁹³⁴ Cahn 2019a: S. 227.

⁹³⁵ Siehe dazu über die Jahre hinweg exemplarisch die Bilder: *Mare Nostrum*, 28.04.2015, *herumlau-fen*, 2016, *schnell weg!*, 2016, *an der grenze*, 15.4.2018.

⁹³⁶ Baumann 2019: S. 14.

II.4.2 Subversive Affirmation – „Den Skandal erzeugen immer die anderen.“⁹³⁷ Christoph Schlingensief's Alltagsinterventionen

„Ausgangspunkt dieser Überlegungen war zumeist ein Unbehagen an der 'Natürlichkeit' [sic!], die von der Presse, von der Kunst, vom gesunden Menschenverstand ständig einer Wirklichkeit zugesprochen wird, die – auch wenn es die unsere ist, in der wir leben – eine durchaus geschichtliche Wirklichkeit ist. Kurz, ich litt darunter, daß in der Erzählung unserer Gegenwart ständig Natur und Geschichte miteinander vertauscht werden, und ich wollte dem ideologischen Mißbrauch auf die Spur kommen, der sich nach meinem Gefühl in der dekorativen Darstellung des Selbstverständlichen verbirgt.“⁹³⁸

Herr Andersen leidet an Magenkrebs und erfährt just zu Beginn der Aufführung, dass ihm noch sechzig Minuten zu leben bleiben beziehungsweise *60 Minuten*, um das *Sterben zu lernen!* Hierfür werden zahlreiche philosophische, obskure und quasi-religiöse Halteseile von dem Protagonisten ergriffen, welche in einer Prozession des Ensembles samt Publikum vom Theater am Neumarkt aus durch Zürich und schließlich in den Einzug in eine parallel stattfindende Uraufführung im Züricher Schauspielhaus mündet. Im Laufe seiner einstündigen Lerneinheit erfährt Herr Andersen philosophische Aufklärung durch Textmaterial von namhaften Philosophen vornehmlich des 21. Jahrhunderts,⁹³⁹ tatkräftige Beratung durch die Bühnencharaktere Beuys von Hagen und Graf von Hospiz, ehe er im Wortsinn sein Kreuz selbst in die Hand nimmt. In Adaption Christi zieht Herr Andersen mit geschultertem Holzkreuz aus dem Theaterraum aus und begibt sich mit seinem Gefolge zur einzigen Kreuzwegstation am Kunsthaus Zürich. Dort angekommen, findet in einem zur Straßenseite hin verglasten Innenraum eine Totenmesse samt Sarg, Chor und Kerzen statt, während das Publikum mittels Lautsprecher das Geschehen im nächtlichen Stadtraum mitverfolgt. Die Feierlichkeiten werden kurz darauf von Schlingensief unterbrochen, welcher auf einer Säufte, als Papst Mabuse verkleidet, herangetragen wird. Über Megafon erklärt er, dass selbst er Herrn Andersen nicht helfen könne und veranlasst daraufhin die „Gemeinde“ ihm ins nahegelegene Schauspielhaus zu folgen (Abb. 48), wo der Tross anschließend in die laufende Uraufführung von René Polleschs Inszenierung *Calvinismus Klein* eindringt. Doch anstelle dort die beiden Aufführungen – vor dem Hintergrund der Thematik der Interpassivität Pol-

⁹³⁷ Engagement und Skandal. Ein Gespräch zwischen Josef Bierbichler, Christoph Schlingensief, Harald Martenstein und Alexander Werka, in: Bierbichler, Josef: Bensheimer Rede, Berlin 1998, S. 19-66, S. 19.

⁹³⁸ Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe, Berlin 2010, S. 11.

⁹³⁹ Zorn 2017: S. 227.

leschs Stück – schauspielerisch zu verquicken, nutzt Schlingensief die Bühne für seinen eigenen Auftritt, welcher eine gänzlich andere Stoßrichtung entfaltet. So räsoniert Schlingensief in direkter Ansprache des Publikums über die aktuelle politische Lage im Dezember 2009 in der Schweiz und prangert die herrschenden rechtskonservativen Tendenzen an, nicht ohne an seine kontroverse Inszenierung Shakespeares *Hamlet* dort im Jahr 2001 mit ehemaligen Neonazis zu erinnern. Der letzte Akt findet wieder im Theater am Neumarkt statt, wofür die um die Zuschauer_innen des Schauspielhauses erweiterte Menge in Prozessionsformation erneut den Stadtraum durchquert. Das Stück wird dort von Herrn Andersen in Auseinandersetzung mit Richard Wagners Parsifal bestritten, wobei auch hier dem Conférencier Schlingensief der letzte Auftritt via Videoleinwand zukommt.

Die Uraufführung der Inszenierung *Sterben lernen! Herr Andersen stirbt in 60 Minuten* findet zu einer Zeit vorübergehender gesundheitlicher Besserung Schlingensiefs am 04. Dezember des Jahres 2009 statt. Erstmals seit seiner Krebsdiagnose okkupiert der Regisseur als störendes Element beziehungsweise als Performer wieder das Zentrum seiner eigenen künstlerischen Produktion. Im Rahmen seiner selbstgeschaffenen Verwirrungen des Normativen richtet er das Augenmerk auf gesellschaftliche Marginalisierungsmechanismen und Exklusionstendenzen. Dieses Movens Schlingensiefs, langfristig schwelende gesellschaftliche Konflikte durch seine Interventionen sichtbar zu machen und bisweilen gar zu verstärken, beschreibt eine fortlaufende Kontinuität im Gesamtwerk des Künstlers. Jenseits seiner Filme und Talkshows⁹⁴⁰ sind es insbesondere die Aktionen im öffentlichen Raum respektive dem Theater, die eine „Gegeninszenierung der Realität“⁹⁴¹ vollziehen und Raum für kritischen Diskurs sowie das Potenzial für Umgestaltung und Bedeutungsverlagerung bieten. Dieser rote Faden eint beispielsweise die Errichtung einer temporären *Bahnhofsmision*⁹⁴², das *Baden* mit Arbeitslosen *im Wolfgangsee* im Rahmen der Parteiaktionen von Schlingensiefs Partei CHANCE 2000⁹⁴³, die Züricher Theaterinszenierung des *Hamlet* mit ausstiegsbereiten Neonazis⁹⁴⁴ sowie besonders prominent, die sogenannte Wiener Containeraktion *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* im Rahmen der Wiener Fest-

⁹⁴⁰ Eine Übersicht zu Schlingensiefs Filmen und „TV-Formate[n]“ findet sich in Janke/Kovacs 2011: S. 71-75 und S. 417-418.

⁹⁴¹ Carp, Stefanie, in: Der „Provokateur“. Gespräch mit Stefanie Carp, Matthias Lilienthal, Armin Thurnher, moderiert von Pia Janke und Teresa Kovacs, in: Janke/Kovacs 2011, S. 472-484, S. 472.

⁹⁴² Dies geschah im Rahmen der Aktion *Passion Impossible 7 Tage Notruf für Deutschland - Eine Bahnhofsmision* im Jahr 1997 in Hamburg.

⁹⁴³ Diese Aktion fand am 2. August 1998 im österreichischen St. Gilgen am Wolfgangsee, dem Ferienort des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl statt.

⁹⁴⁴ Dieses Stück wurde im Züricher Schauspielhaus 2001 unter Mitverwendung von Laienschauspielern inszeniert.

wochen⁹⁴⁵. Stets greift dort die gleiche Strategie, welche Susanne Hochreiter als Schlingensiefs dezidierte „Arbeit am Skandal“⁹⁴⁶ bezeichnet. Diese besteht aus drei ineinandergreifenden Elementen. So findet nach Hochreiter „[d]as Skandalieren eines Skandals“⁹⁴⁷ statt, welches mit „[der] VerUneindeutigung [sic!], d[er] Irritation, d[er] `Bilderstörung' [sic!]“⁹⁴⁸ einhergeht und zudem „[d]ie Provokation der Skandalisierungsprozesse“⁹⁴⁹ intendiert. Schlingensief benennt demnach einen sozialen Brennpunkt, vergegenwärtigt diesen durch Störung der Normalität und löst eine kontroverse Berichterstattung und Rezeption aus.

Diese Beschreibung Schlingensiefs widersprüchlicher Form des Engagements korrespondiert mit dem Konzept der „Subversiven Affirmation“⁹⁵⁰, einer ironischen Unterwanderung der Gegenseite. Krieger beschreibt diese Strategie als „Doppelstruktur von (scheinbarer) Affirmation und (tatsächlicher) Nicht-Affirmation [...], wobei die affirmierende Präsentation vordergründig dominant ist, jedoch durch subtile Mechanismen ein de-affirmierender Effekt erzeugt wird.“⁹⁵¹ Von zentraler Bedeutung sind hierbei unauffällig gesetzte Abweichungen, welche einen Kipppunkt beziehungsweise gar einen Umschlag bewirken können. Die Herausforderung dieser negativen Affirmation besteht darin, die Balance der Entschlüsselung dieser Elemente zu wahren, um nicht letztlich unerkant oder als offensive Propaganda missverstanden zu werden.⁹⁵² Diese Form der Kritik, verstanden als Oszillieren zwischen Affirmation und ihrer Unterwanderung, ist demnach auf wohldosierte Selbststörung und Ambiguitätsevokation angewiesen, um von den eigentlichen Adressat_innen als solche erkannt zu werden. Vor diesem Hintergrund findet im Bereich der Rezipient_innen eine deutliche Aufspaltung je nach Dekodierungsvermögen statt. Besonders anschaulich ist diese Separierung an den Reaktionen des Publikums in Schlingensiefs Container Aktion *Bitte liebt Österreich* abzulesen, als, drastisch formuliert, „die dumpfen Rassisten, die auf Schlingensiefs Inszenierung hereinfielen und begeistert mitspielten, [...] dem gebildeten liberalen Bürgertum gewissermaßen zum Fraß vorgeworfen [wurden].“⁹⁵³

⁹⁴⁵ Die einwöchige Aktion fand im Sommer des Jahres 2000 kurz nach den österreichischen Nationalratswahlen statt und spielt auf die Regierungsbeteiligung der rechtspopulistischen FPÖ an. Der Film zur Aktion mit dem Titel *Ausländer raus!*, 2000 von Paul Poet verdeutlicht diesen Kontext.

⁹⁴⁶ Hochreiter, Susanne: „Den Skandal erzeugen immer die anderen“. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs, in: Janke/Kovacs 2011, S. 435-452, S. 442.

⁹⁴⁷ Hochreiter 2011: S. 449.

⁹⁴⁸ Hochreiter 2011: S. 449.

⁹⁴⁹ Hochreiter 2011: S. 449.

⁹⁵⁰ Krieger 2014: S. 171-179.

⁹⁵¹ Krieger 2014: S. 175.

⁹⁵² Krieger 2014: S. 175-176.

⁹⁵³ Krieger 2014: S. 179.

Weniger radikal, aber dennoch subversiv-affirmativ, sind die Strategien Schlingensiefs im Rahmen der Inszenierung *Sterben lernen!* zu beschreiben. Hier ist es das Sterben, welches als Skandal ausgerufen wird – ein Umstand beziehungsweise eine Lebensphase, welche in der gesellschaftlichen Wahrnehmung mehrheitlich ausgespart wird (siehe II.2.1). Schlingensief, dessen eigenes Flehen und seine Ängste vor dem Sterben als O-Töne in die Inszenierung seines eigenen Requiems *Eine Kirche der Angst* eingegangen sind, tritt hier rund ein Jahr später als „theatraler Sterbelehrer“⁹⁵⁴ in Erscheinung. Anhand seines Stückes demonstriert er verschiedene Einübungswege in den Tod und suggeriert anhand von Herrn Andersen eine Erlernbarkeit des Sterbens. Schlingensief verfolgt damit eine Naturalisierungsstrategie, durch welche er den Anschein erweckt, dass analog zum Laufen oder Sprechen, das Sterben eine evolutionäre Entwicklungs- beziehungsweise eine Lernphase des Menschen darstellt. Dass dieser *andere*, Herr Andersen, zusehends versagt, dient als Beleg der potenziellen Lernbarkeit, welche schließlich in einer Definition „des Todes als das Können des Nichtkönnens“⁹⁵⁵ mündet. Das Thema dieses „glanzvolle[n] Scheitern[s]“⁹⁵⁶, welches auch schon unter anderem bei dem Programm seiner Partei CHANCE 2000 konstitutiv war, überträgt Schlingensief nun auf das Thema des Sterbens. Gemeinsam – so der optimale Inszenierungsverlauf – durchläuft der Jedermann Herr Andersen mit dem Publikum den Ausbildungsprozess. Doch anstatt am Ende diplomiert sterben zu können, beurteilt Schlingensief mit Worten Slavoj Žižeks das Sterbenlernen als gescheitert.⁹⁵⁷

Dieses vorhersehbare Ende kündigte sich für die Rezipient_innen Schlingensiefs subversiv-affirmativer Inszenierung bereits in der Überbetonung des titelgebenden Lernprozesses an. Während zu Beginn die Konsultation der Philosophie noch als unironisch zu gelten vermag, steigert sich die Unterwanderung in den Protagonisten Beuys von Hagen, Graf von Hospiz sowie Papst Mabuse. Die Kreuzwegprozession und die theatralische Sterbepformance im Kunsthaus Zürich lassen die Affirmation des Sterbenlernens anhand der kostümiert-realweltlich gemischten Auszugstruppe ins Absurde kippen. Weitere Brechungen der ausgerufenen These der Erlernbarkeit des Sterbens werden durch Schlingensief selbst evoziert, welcher beispielsweise als Conférencier der Aufführung zu Beginn ankündigt, selbst nicht Zentrum der Inszenierung zu sein. Signifikant in dieser Richtung erscheint zunächst, dass Herr Andersen nicht als Double Schlingensiefs – wie derart in *Eine Kirche der Angst* konzipiert – agiert, sondern stellvertretend für sämtliche Individuen steht. Allerdings erweist sich

⁹⁵⁴ Zorn 2017: S. 225.

⁹⁵⁵ Zorn 2017: S. 243.

⁹⁵⁶ Zorn 2017: S. 243.

⁹⁵⁷ Siehe dazu den ausführlichen Wortlaut bei Zorn 2017: S. 235.

dieser propagierte „Übergang vom Egozentrismus zum Allozentrismus“⁹⁵⁸ sukzessive als zweifelhaft. Denn so sind es gerade in entscheidenden Szenen der intervenierende Conférencier, der allmächtige Papst und der rasonierende Regisseur, welche das Geschehen auf Schlingensief re-zentrieren. In ihrer Gesamtheit betrachtet werden schließlich beide titulierte Erwartungen der Inszenierung *Sterben lernen! Herr Andersen stirbt in 60 Minuten* dekonstruiert. Demnach ist der Protagonist der Inszenierung nicht Herr Andersen und das Sterben stellt sich ebenfalls als nicht erlernbar heraus – wie es zudem das Weiterleben des zwischenzeitlich totgesagten Schlingensiefs vergegenwärtigt. Deutlich wird nun im Gegenteil die umfassende Hilflosigkeit des Menschen gegenüber dem unerlernbaren beziehungsweise unbegreiflichen und dadurch potenziell beängstigenden Sterben. Dieser Eindruck wird durch das herausgestellte Versagen der Institutionen zusätzlich verstärkt. Konkret können in diesem Sinne die zitierten philosophischen Sterbelehrer keinen Erkenntnisvorsprung aus der Praxis vorweisen. Ferner wirkt das Glaubensmotiv ebenso unzuverlässig und nicht zuletzt durch die eigene Aussage des Papstes, die oberste Kircheninstitution selbst, als hilflos.

So ist es Schlingensief selbst, der inmitten seiner subversiv-affirmativen Inszenierungsstrategie eine Perspektive formuliert, welche jenseits des Aufgehens des eigenen Selbst in Verzweiflung ein gesamtgesellschaftliches Anliegen verfolgt. Denn auch wenn die Inszenierung im Zuge der vorausgegangenen Analyse ungebrochen auto(r)zentrisch zu beschreiben ist, so hat „sich die Erscheinungsweise des Autobiostatralen im Vergleich zu den vorangegangenen Arbeiten erheblich modifiziert“⁹⁵⁹, zumal Schlingensief mittels der Jerderrnannfigur des Herrn Andersen „den Diskurs um Krankheit und Sterben vollständig in das Metaportat des Sterbenden [verlagert], das er selbst aus fingierter Distanz kommentiert[.]“⁹⁶⁰ Diese beiden Tendenzen der Selbstdarstellung sowie der gleichzeitigen Bespielung einer überselbstlichen Ebene vergegenwärtigen das Konzept der werkbezogenen und der personenbezogenen Homologie Schlingensiefs (siehe II.2.2). So entspricht *Sterben lernen!* einer Kreuzung von hedonistischer Selbstfeier und selbstlosem Gesellschaftsauftrag sowie der Hybridisierung von Früh- und Spätwerk. Demzufolge überführt Schlingensief seine subversiv-affirmativen Strategien auf textlicher Ebene⁹⁶¹ wie auch anhand von Requisiten⁹⁶² in die spätere Auseinandersetzung um das (eigene) Sterben. Innerhalb dieser Thema-

⁹⁵⁸ Zorn 2017: S. 211.

⁹⁵⁹ Zorn 2017: S. 219.

⁹⁶⁰ Zorn 2017: S. 219

⁹⁶¹ Beim Einzug der Prozession in das Züricher Schauspielhaus zitieren die Schauspieler aus *Hamlet*, aus *dem* Stück, welches Schlingensief im Jahr 2001 just im selben Haus kontrovers inszeniert hatte.

⁹⁶² Siehe beispielsweise im Rahmen des Auftritts Schlingensiefs als Papst Mabuse das aus dem Frühwerk wiederkehrende Requisit des Megafons, so auch: Ralfs, Sarah: „Wir sind eins“ - Total total.

tik tritt nun allerdings stärker als zuvor der Zug des Botschafters hervor. Somit wird trotz des Anscheins zeitweiliger heilloser Eskalation die Inszenierung von gesteigerter Ernsthaftigkeit gerahmt. *Sterben lernen!* mag in dieser Kombination womöglich am eindringlichsten beziehungsweise existenziellsten auf die Zuschauer_innen einwirken, weil sämtliche Individuen angesprochen sind und weil entgegen des Titels letztlich gar keine Perspektive mehr aufgezeigt werden kann. Anders als in Schlingensiefs Auseinandersetzungen mit finanziell respektiv gesellschaftlich-normativ Marginalisierten, wird hier keine Hilfs-, Therapie- oder Heilungsmethode offenbart. Wie auch die zitierten Sterbelehrer entpuppt sich auch Schlingensief zunächst als fataler Pädagoge und Mentor. Dieser jedoch, welcher sich zuvor auch schon als Zielscheibe seiner eigenen kontroversen Aktionen angeboten hatte,⁹⁶³ tritt hier weniger als externer Kritiker und ubiquitärer Wahrheitssuchender auf. Stattdessen adressiert er sich in *Sterben lernen!* stärker aus einer (vorerst gescheiterten) Erfahrungsperspektive heraus an das Publikum: Sterben zu lernen, bedeutet zunächst, Leben zu lernen⁹⁶⁴ – und im Hier und Jetzt an der Sichtbarkeit der Sterbenden zu arbeiten.

Eine Sensibilisierung für das Sterben fordert auch das Zentrum für Politische Schönheit (ZPS). In seiner Aktion des Jahres 2015 *Die Toten kommen* liegt der Fokus jedoch auf einer eng zugeschnittenen Gruppe von Betroffenen. So widmet sich die vierteilige Aktion der Sichtbarmachung der verstorbenen Flüchtenden auf ihrem Weg in die Europäische Union. Auf den ersten Blick ergeben sich zahlreiche konzeptuelle Kongruenzen zu Schlingensiefs oben besprochener Arbeit. Demnach wendet auch das ZPS die Strategie der subversiven Affirmation an, um ein Bewusstsein für die prekären Situationen der Geflüchteten sowie ihrer Angehörigen und hier insbesondere ihrer Verbliebenen zu stiften.

Den Ausgangspunkt dieser Aktion bildet eine mehrmonatige Investigativrecherche des Kollektivs an den europäischen Außengrenzen, welche den unwürdigen Umgang der Behörden mit im Grenzbereich aufgefundenen Verstorbenen dokumentiert. Die Fotos und Berichte von wochenlangen Einlagerungen in Kühlhäusern und anonymen Massengräbern erregen großes mediales Aufsehen und gesellschaftliche Empörung. In einem darauffolgenden, zweiten Schritt wird „das Problem nach Deutschland [geholt]“⁹⁶⁵ und mehrere Veranstaltungen in der Bundeshauptstadt realisiert. Darunter finden ein vom ZPS organisierter

Selbst-Inszenierungen in Christoph Schlingensiefs späten Arbeiten, in: Janke/Kovacs 2011, S. 307-326, S. 318.

⁹⁶³ Carp 2011: S. 472.

⁹⁶⁴ Zorn 2017: S. 225.

⁹⁶⁵ Siehe dazu das Video *Die Toten kommen* auf der Webseite des Künstler_innenkollektivs zu dieser Aktion: <https://politicalbeauty.de/toten.html>, (00:02.09 min) 00:00:59 min [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Trauermarsch von Kritiker_innen der herrschenden Flüchtlingspolitik zum Bundeskanzleramt sowie die Beerdigungen von zwei auf der Flucht verstorbenen Personen auf zwei Berliner Friedhöfen statt. In der nachfolgenden Analyse stehen insbesondere diese beiden Teilaktionen im Juni des Jahres 2015 im Fokus der Betrachtung,⁹⁶⁶ um im Kontext von Schlingensiefs Arbeit an der Sichtbarmachung des Todes unter der Prämisse der Homolokie zwischen Selbst und Gesellschaft untersucht zu werden.

In seine Rede an die Teilnehmer_innen am *Marsch der Entschlossenen* am 21. Juni 2016 wendet sich das ZPS-Mitglied Joschka Fleckenstein via Megafon an die versammelte Menge: „Stellt keine Holzkreuze auf, nehmt keine Särge mit, keine sargähnlichen Behältnisse, keine Bagger, keine Schaufeln, keine Grablichter, keinen Schnellzement oder Presslufthammer.“⁹⁶⁷ Dem ironischen Unterton entsprechend mit Werkzeug⁹⁶⁸, Kreuzen, Blumen sowie einem Plastikbagger ausgerüstet, ziehen die Demonstrant_innen vor das Bundeskanzleramt. Hier prangt eine fingierte Bautafel, welche den damaligen Innenminister Thomas de Mazière als Bauherrn der Friedhofsanlage auf dem dortigen Gelände ausweist (Abb. 49). Als die Marschierenden im Regierungsviertel ankommen und ihnen der Zutritt polizeilich verwehrt wird, regt sich Widerstand. Der Zaun wird überwunden und die Ordnungskräfte sehen sich einer Vielzahl engagierter Bürger_innen gegenüber, die auf der Reichstagswiese händisch Gräber ausheben. Dabei entwickelt sich eine enorme Gruppendynamik, welche es den Teilnehmer_innen ermöglicht, obwohl vorher „entwaffnet“, eine beachtliche Zahl an Grabstätten aufzuhäufeln und binnen kurzer Zeit eine temporäre Gedenkstätte anzulegen (Abb. 50). Gemäß dem Architekturentwurf und der begleitenden Projektskizze der Bautafel ist die Wiese vor dem Reichstag durch diese ersten Vorarbeiten dabei, „in ein Friedhofsfeld verwandelt [zu werden], auf dem die neuen Mauertoten direkt vor den politischen Entscheidungsträgern bestattet werden“⁹⁶⁹ können. Die dem subversiv-affirmativen Aufruf Gefolgten werden anschließend polizeilich des Platzes verwiesen,⁹⁷⁰ um die realgewordene Utopie der „Gedäntstätte `Den unbekannten Einwanderern´ [sic!]“⁹⁷¹ zu unterbinden.

⁹⁶⁶ Eine umfassende Dokumentation der Aktion findet sich bei Jestadt, Julian: Die Toten kommen (2015), in: Rummel/Stange/Waldvogel 2018, S. 166-180, S. 169.

⁹⁶⁷ Siehe dazu das Video „Der Marsch der Entschlossenen“, 0:00:30min, auf: ZPS 2020.

⁹⁶⁸ Die mitgebrachten Grabwerkzeuge mussten jedoch im Rahmen polizeilicher Kontrollen im Vorfeld abgegeben werden.

⁹⁶⁹ ZPS 2020

⁹⁷⁰ Ausführlich, siehe: Jestadt, 2018: S. 168.

⁹⁷¹ ZPS 2020

Unter der Selbstbeschreibung ihrer Strategie des „aggressiven Humanismus“⁹⁷² intendiert das ZPS eine Sichtbarmachung sowie die Stiftung eines Bewusstseins gegenüber Unmenschlichkeit. Deutlicher als bei Schlingensief wird hier eine Perspektive vorgegeben, welche nicht durch inhärente Brechungen infrage gestellt wird. Die Mobilmachung der Gesellschaft aufgrund selbstempfundener Missstände funktioniert dabei in zwei Richtungen. Einerseits richtet sich die Ansprache des Künstler_innenkollektivs an das Milieu der Mittelklasse, um dort eine Sensibilisierung für soziale Ungerechtigkeiten sowie für aktuelle politische Prozesse zu schaffen respektive um ein Geschichtsbewusstsein zu (re-)aktivieren. Andererseits vollzieht das ZPS einen lautstarken Handlungsappell an die Politik der Bundesrepublik sowie in zweiter Instanz an die politischen Entscheidungsträger_innen der Europäischen Union. Mit konkreten Forderungen, Projektskizzen und Gegenentwürfen zur herrschenden Normalität, zielt das ZPS auf eine Hinterfragung des status quo ab. Von entscheidender Wichtigkeit in der Analyse der affirmativ-subversiven Strategien des ZPS ist allerdings die Nichtwirksamkeit der auf den ersten Blick potenziell durchführbaren Aktionen zu betonen. So sind die Entwürfe stets auf ein Scheitern angelegt, um „bestehende Routinen nicht zu unterbrechen, sondern zu wiederholen und auszuhärten“⁹⁷³. Darüber hinaus basieren Aktionen des ZPS auf der bewussten Einbeziehung utopischer Elemente. Damit sind die Forderungen des Kollektivs dezidiert jenseits von Realpolitik anzusiedeln. Demgegenüber sind sie vielmehr im Kunstkontext zu verorten, eine Klassifizierung, die dem Engagement des Künstler_innenkollektivs nicht entgegensteht. Die artistische⁹⁷⁴ Haltung des ZPS, des Zentrums für politische *Schönheit*, beinhaltet „die Suche nach dem Möglichen, das zu schön scheint, um wahr werden zu können.“⁹⁷⁵ Dabei anders als die Politik, „denkt [die politisierte Kunst des ZPS] ein Ziel, keinen Weg.“⁹⁷⁶

Ähnlich verhält sich auch Schlingensief in seinen Aktionen, welche dezidiert nicht in dauerhafte und vom Künstler aus aufrechterhaltene Sozialprojekte münden. Vielmehr lässt sich diesbezüglich von *pop-up*-Insitutionen sprechen, welche in der Dauer ihrer Existenz zwar durchaus Sozialität aufleben lassen, allerdings keine veritable Institutionalisierung

⁹⁷² Ruch, Philipp: Aggressiver Humanismus. Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechtler hervorzubringen, in: Bierdel, Elias/Lakitsch, Maximilian (Hg.): Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen, Wien/Münster 2013, S. 105–119.

⁹⁷³ Kleine-Benne 2017: S. 13.

⁹⁷⁴ Zur Vertiefung des „Artivismus“, siehe: Schmitz, Lilo: Einleitung, in: Schmitz, Lilo (Hg.): Artivismus. Kunst und Aktion im Alltag der Stadt, Bielefeld 2015, S. 9–16. – Voigt, Kirsten Claudia: „Artivismus“, Pragmatismus und Narrativierung. Signaturen einer Kunst als sozialer Praktik, in: Kunstforum international, Bd. 231, Februar/März 2015, S. 56–73.

⁹⁷⁵ Musyal, Sören: Den Lebenden die Toten, auf: The European, pub. 25.06.2015:in: <https://www.theeuropean.de/soeren-musyal/10316-die-toten-kommen-kunstaktion-fuer-fluechtlinge> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁹⁷⁶ Musyal 2015

anstreben, wie beispielsweise im Falle der temporären *Bahnhofsmision* beobachtet werden kann. Mit Blick auf die Summe seiner Aktionen konstatiert Stefanie Carp: „Christoph aber hat sich für das Fortbestehen seiner Taten nicht mehr interessiert, da er sie als Kunstaktionen definierte, die nicht in Sozialarbeit ausarten sollten“⁹⁷⁷. In diesem Sinne verhält es sich auch mit der *Badeaktion am Wolfgangsee*, bei deren Konzeption Schlingensief die realen Lebensumstände der Angesprochenen völlig außer Acht gelassen hatte. Konkret waren logistische und insbesondere finanzielle Aspekte der An- und Abreise sowie die Versorgung der Arbeitslosen vor Ort nicht von ihm im Vorfeld mitberücksichtigt worden, zumal sein Fokus vollkommen auf dem namensgebenden Akt des Badens im Wolfgangsee lag.⁹⁷⁸ Schlingensief agiert damit gemäß dem Diktum „Kunst schafft Konflikte, ist aber nicht dazu da, Konflikte zu lösen.“⁹⁷⁹ Auf selbige Weise funktioniert auch der subversiv-affirmative *Marsch der Entschlossenen*, deren aktives Engagement für die Errichtung einer Grabstätte im Berliner Regierungsviertel schon im Voraus als juristisch unerlaubt feststand.⁹⁸⁰ Ziel ist es vielmehr, den Emotionen von Wut, Trauer und Verzweiflung gegenüber der herrschenden politischen Situation einen symbolischen Ausdruck zu verleihen und stellvertretend für die Angehörigen der auf Fluchtwegen Verstorbenen, sichtbar zu werden.

Eine besondere „Vorarbeit“ in dieser Hinsicht stellen die beiden dem *Marsch der Entschlossenen* vorangegangenen Bestattungen auf Friedhöfen in Berlin-Gatow und Berlin-Schöneberg dar. Dabei handelt es sich zum einen um die Beerdigung einer syrischen Mutter samt Gedenken ihrer mutmaßlich ebenfalls ertrunkenen Tochter im Kleinkindalter. Vorausgegangen war die Überführung des Leichnams aus dem Grenzgebiet der Europäischen Union. Anwesend sind statt der durch Residenzpflicht verhinderten Familie⁹⁸¹ zahlreiche Aktivist_innen und Medienvertreter_innen. Ferner ist eine Tribüne für vierzig Ehrengäste aufgebaut, deren mit Namensschildern versehenen Sitzplätze auf die politische Führungselite der deutschen Bundesregierung verweisen.⁹⁸² Dieses Areal bleibt jedoch von seinen vorgesehenen Teilnehmer_innen unbesucht (Abb. 51). Für diesen – vom ZPS prognostizierten – Fall sind eigens zwei Varianten einer Trauerrede für die Bundeskanzlerin Angela Merkel

⁹⁷⁷ Carp 2011: S. 477.

⁹⁷⁸ Diese Information stammt aus einem Zeitzeugengespräch mit einem langjährigen Ensemblemitglied und Teilnehmer an der Badeaktion im Rahmen der Tagung „Christoph Schlingensief und die Avantgarde“ (02. – 04. Februar 2017, Bielefeld).

⁹⁷⁹ Carp 2011: S.482.

⁹⁸⁰ Zu diesem Charakteristikum der Arbeiten des ZPS, siehe: Kleine-Benne 2017: S. 13.

⁹⁸¹ Jestadt 2018: S.171.

⁹⁸² Siehe hierzu auch die Einladung beziehungsweise die „Gästeliste“ des ZPS (2020): <https://politicalbeauty.de/dtk/Traueranzeige.pdf> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

vorbereitet worden, von denen eine zugleich ihre Rücktrittsankündigung darstellt.⁹⁸³ Die zweite, ebenfalls *veritable* Bestattung eines 60-jährigen syrischen Palästinensers wird unter ähnlichen *inszenatorischen* Umständen drei Tage später zelebriert.

In diesen beiden Zeremonien laufen die Mimesis der Realität – jeweils Bestattungen im muslimischen Ritus, zelebriert vom Berliner Imam Abdallah Hajjir – und die Utopie einer *politisch schönen*⁹⁸⁴ Welt zusammen. Ähnlich verhält es sich auch mit den subversiv-affirmativen Aktionen von Schlingensief. So intendiert dieser in seinen Provokationen Auf-rüttlung in mentaler wie auch physischer Hinsicht, wie der aktive Eingriff ins Leben beziehungsweise insbesondere der Prozessionszug durch Zürich in *Sterben lernen!* zeigen. Das Denken wird dabei nicht nur mental aktiviert, sondern auch körperlich nachvollzogen – und dadurch die Utopie belebt. Konkret wird „[d]urch die körperlich-affektive Ansprache [...] die eigene Verwicklung in die thematisierte Problemlage als Empfindung und Erfahrung zugänglich“⁹⁸⁵. Die Formierung eines Kollektivs wird demnach von beiden künstlerischen Warten aus forciert, wobei sich genau an dieser Stelle der entscheidende Unterschied zwischen den Ontologien von Schlingensief und dem ZPS herauskristallisiert.

Mit Blick auf die vorliegende Forschungsperspektive der Homologie zwischen Selbst und Gesellschaft wird deutlich, dass das ZPS nicht aus diesem Spannungsfeld schöpft. Vielmehr agiert das Kollektiv als moralisierende Metainstanz,⁹⁸⁶ welche dysfunktionale Politik sowie fehlgeleitetes Engagement beziehungsweise indifferente Haltungen der Gesellschaft anprangert. Die Betroffenen jedoch erfahren keine Möglichkeit der Selbstäußerung und werden im Zuge der Definitionsmacht des ZPS objektiviert.⁹⁸⁷ Im Zentrum ihrer Aktionen steht damit oftmals weniger der Missstand an sich,⁹⁸⁸ sondern vielmehr das gesamtgesellschaftliche Unvermögen. Dieses wird durch subversive Affirmation nicht nur sichtbar gemacht,

⁹⁸³ Die beiden Varianten der „Minimal“ beziehungsweise „Maximal wünschenswerte[n] Grabrede der Bundeskanzlerin“ können online heruntergeladen werden: ZPS 2020: https://politicalbeauty.de/dtk/Grabrede_Bundeskanzlerin.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁹⁸⁴ Siehe dazu die Selbstbeschreibung des Mitglieds des ZPS Cesy Leonard: „Politische Schönheit ist gemeint im Sinne von ethischer Vollkommenheit und moralischer Schönheit (...). Es ist der Mut zur Humanität, der die Schönheit des Menschen erst sichtbar macht.“ Leonard, Cesy: Kunst macht politischen Widerstand, in: Weltzien, Friedrich/Kapp, Hans-Jörg (Hg.): Widerspenstiges Design, Berlin 2017, S. 230-249, S. 230.

⁹⁸⁵ Fritz, Elisabeth: Wirksame Kunst. Spektakel als kritische Form und soziale Praxis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4/2018, S. 499-518, S. 510.

⁹⁸⁶ Heiser 2016: S. 33, Anm. 21.

⁹⁸⁷ Anders verhält es sich im Œuvre Schlingensiefs, welcher wiederholt mit Menschen mit Behinderung oder chronisch Kranken zusammenarbeitete. Diese waren dezidiert dazu angehalten, stets ihre eigene Persönlichkeit miteinzubringen. Siehe dazu exemplarisch die TV-Serie *Freakstars 3000*, 2002 oder die Inszenierung *Kunst und Gemüse*, A. Hipler, 2004.

⁹⁸⁸ Ullrich, Wolfgang: Wahre Meisterwerke. Stilkritik einer neuen Bekenntniskultur, Berlin 2017, S. 139.

sondern teilweise auch bloßgestellt. Gleichzeitig bietet das ZPS im Anschluss daran, die Aussicht auf „Gewissensberuhigung derer, die daran mitwirken oder etwas spenden. Ähnlich wie ehemals Vertreter der Kirche bestärken allerdings auch heutige Aktivisten vorhandene Schuldgefühle zuerst noch eigens [...], bevor sie mit den Aktionen etwas anbieten, das demonstriert, dass andere – Politiker und Wirtschaftsunternehmen – noch viel schuldiger sind als man selbst, das aber vor allem die Möglichkeit eröffnet, die eigene Schuld abzutragen.“⁹⁸⁹ Dieses Prinzip eines spätmodernen Ablasshandels als Ausweg von der (suggerierten) Selbstverschuldung steht klar entgegen der Selbstverwendung Schlingensiefs. Zwar greift auch dieser „Konflikte in einer Sozietät auf[], die man vermeiden wollte, weil sie prekär, peinlich, schmerzhaft, verletzend oder überfordernd waren.“⁹⁹⁰ Allerdings macht er stets das eigene Selbst zur agonistischen Arena. Die Rezipient_innen sind dabei Mitbeteiligte, die sich zu positionieren haben,⁹⁹¹ wobei Schlingensief die Konflikte und widerstrebenden Interessenslagen unmittelbar an sich selbst verhandelt. Die Hinterfragung der eigenen Privilegien beziehungsweise insbesondere der eigenen Endlichkeit in seinem Spätwerk mündet in einem Nebeneinander von „Verantwortung und Lächerlichkeit“⁹⁹², als Merkmale von Menschlichkeit. Durchaus moralisierend und sich im Rahmen der personenbezogenen Homologie selbstermächtigend, bricht Schlingensief durch sein diachrones „‘Sich lächerlich Machen’ [sic!]“⁹⁹³ allerdings letztlich seine eigene Evokation von Vormachtstellung und entlarvt die Überhöhung als Hybris gegenüber der Gesellschaft, derer er *Teil* ist. Anstelle von einer Außenperspektive aus das Geschehen beeinflussen zu wollen, vernetzt Schlingensief das eigene Selbst mit der Gesellschaft und wendet die eigenen Argumente gegen sich.⁹⁹⁴ Damit gelingt es ihm schließlich, *seine Wunde* beziehungsweise seine Menschlichkeit und damit auch seine Begrenztheit zu *zeigen* sowie ferner die nagenden Selbstzweifel und ambivalenten Selbstempfindungen im Anbetracht der eigenen Endlichkeit als anschlussfähig auszustellen. Gerade mit dieser Nivellierung des Selbst aufgrund von Selbstreflexion spannt Schlingensief einen Bogen der Homologie zwischen eigenem Selbst und Gesellschaft.

⁹⁸⁹ Ullrich 2017: S. 140-141.

⁹⁹⁰ Carp 2011: S. 472.

⁹⁹¹ Carp 2011: S. 472.

⁹⁹² Carp 2011: S. 472.

⁹⁹³ Carp 2011: S. 472.

⁹⁹⁴ Siehe dazu auch: Heiser 2016: S. 32-33.

II.4.3 Evokation des Widerspruchs – Anahita Razmi *hautnah*

„Die strengen Kleidervorschriften für Männer und Frauen sind ein Symbol der Macht des Regimes. Alle Iraner kennen diese Gesetze sehr genau, aber, wenn man in einem beliebigen Stadtzentrum im Iran Menschen beobachtet, sieht man, dass viele die Regeln missachten und mit ihrem Erscheinungsbild ihren Protest ausdrücken, trotz der möglichen Konsequenzen. [...] Auch die obligatorischen Manteaus werden immer kürzer und enger, sodass sie nicht mehr den schwarzen Überwürfen entsprechen, die als idealer, revolutionärer Hejab gelten.“⁹⁹⁵

Zu heller Instrumentalmusik räkelt sich eine dunkelhaarige junge Frau in einem Meer aus herabfallenden Geldscheinen. Der_die Betrachter_in blickt frontal von oben auf die nackte, in Geld badende Frau, die ihm_ihr ein sanftes Lächeln zukommen lässt. Während der Dauer des 0:00:33 minütigen Videos dominieren die beiden Aktivitäten der sachten Hüft- und Armbewegungen sowie der rieselnden Scheine das Geschehen. Die Musik bleibt anhaltend stimmungsvoll und suggeriert im Einklang mit der unabgeschlossenen Filmhandlung eine Unendlichkeit, welche somit unerwartet am Ende einfriert. Dem Video beigegeben befindet sich im Ausstellungskontext ein gerahmter DIN-A 4 Computerausdruck mit dem Wikipedia-Eintrag zur „Least Valued Currency Unit“ des Jahres 2013. Aufgeführt ist dort die iranische Währung mit einem Wert von weniger als drei Eurocent, wobei sich dieser mittlerweile auf einen Wert von weniger als einem Eurocent beläuft (Stand August 2020)⁹⁹⁶.

Der Titel der Videoarbeit *Iranian Beauty*, 2013 (Abb. 52)⁹⁹⁷ beinhaltet eine signifikante Anspielung auf den Film *American Beauty* des Jahres 1999. Razmi zitiert mit ihrer Arbeit eine ikonische Szene, in welcher die Angebetete des Protagonisten auf einem Bett aus roten Rosenblüten lagert und dabei einem sanften Regen aus entsprechenden Blütenblättern ausgesetzt ist. Die Künstlerin, welche in *Iranian Beauty* selbst posiert, wird ebenso von leichtgewichtigen Blättchen respektive Papierscheinen touchiert, da es sich bei genauerer Betrachtung um nahezu wertlose iranische Rial-Scheine handelt.

Vor diesem ersten Erkenntnisstand sei zur weiteren Interpretation die Kategorie der „Evokation des Widerstandes“⁹⁹⁸ von Krieger herangezogen. Krieger erarbeitet diese im Kontext

⁹⁹⁵ Alavi, Nasrin: Wir sind der Iran. Aufstand gegen die Mullahs – die junge persische Weblog-Szene, Köln 2005, S. 40.

⁹⁹⁶ Eine Aktualisierung vollzieht auch die Künstlerin auf ihrer Webseite.

⁹⁹⁷ Siehe auch das komplette Video auf Razmi 2020: <https://www.anahitarazmi.de/Iranian-Beauty> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

⁹⁹⁸ Krieger 2014: S. 166 – 171.

der Plakatkunst, wobei die Kategorie hier auch unterschiedslos auf vorliegendes Loopvideo samt Werktitel hin angewendet werden kann. Die Grundlage für die Evokation des Widerstandes bildet eine politische Botschaft, für deren Expression sich der_die Künstler_in „ambiguer Wahrnehmungsangebote“⁹⁹⁹ bedient. Dabei bezweckt die Montage gegensätzlicher Perspektiven eine wechselseitige Kommentierung und Erhellung.¹⁰⁰⁰ Gleichzeitig ist jedoch eine gesteigerte Entschlüsselungskompetenz des_der Betrachtenden vorausgesetzt, um die Pointe der Arbeit erfassen zu können. Oftmals handelt es sich um „Über- und Gegeneinanderprojektion von Text und Bild bzw. von Bild und Bild“¹⁰⁰¹, welche eine vertiefte Auseinandersetzung verlangen. So ist der_die Betrachter_in auf die eigene Wahrnehmung und Interpretationsleistung zurückgeworfen, welche diese_n letztlich zu „Selbst-Aufklärung und kritischer Reflexion“¹⁰⁰² anregen.

Vor der Skizze dieses theoretischen Hintergrundes sei der Titel im Werkkontext und das Wissen um die deutsch-iranische Abstammung der Künstlerin in Erinnerung gerufen. Daraus ergeben sich nun zwei Brechungen, welche auf zwei Ebenen den Widerspruch herausfordern. So ist es einerseits die Nacktheit der *Iranian Beauty*, welche absolut nicht mit den normativen Vorstellungen der Darstellung iranischer Weiblichkeit – sei es von Seiten des Regimes oder des medial voreingenommenen Fremden – einhergeht. Andererseits lässt die Assoziation des Im-Geld-Schwimmens an unendlichen Reichtum angesichts der Fülle an Geldscheinen denken, welche hier wiederum nahezu wertlos sind. Mit diesen Ambivalenzen spielt Razmi auf zwei prekäre Situationen im Kontext des iranischen Staates an. Einerseits verweist sie auf die von Vorschriften und Klischeevorstellungen „verschleierte“ Figur der iranischen Frau sowie auf die desolante finanzielle Situation des Landes aufgrund anhaltender Wirtschaftssanktionen.

Während die bereits besprochene Arbeit *This is not Iranian* (siehe II.3.3) die Ebenen der Nacktheit und der kulturellen Zugehörigkeit bespielt, wird hier die weitere Diskursperspektive der Ökonomie eröffnet, welche sämtliche Iraner_innen tangiert. Auch hierdurch befasst sich Razmi mit dem Binnenleben im Iran, wobei sie hier stärker als in *This is not Iranian* eine Selbsteinschreibung in die iranische Gesellschaft vollzieht. An dieser Stelle muss jedoch von einem Denken in Nationen Abstand genommen werden – zumal der deutschen Staatsbürgerin Razmi nach eigener Aussage latent die Offerte der iranischen Staatsbürgerschaft qua Abstammung von iranischen Regierungsseiten her offen stünde. Jenseits

⁹⁹⁹ Krieger 2014: S. 167.

¹⁰⁰⁰ Krieger 2014: S. 168.

¹⁰⁰¹ Krieger 2014: S. 170.

¹⁰⁰² Krieger 2014: S. 170.

von Ausweispapieren gedacht und stattdessen mit dem Begriff der Zugehörigkeiten argumentierend, findet hier eine Ausstellung der Homolokie der Künstlerin zwischen Selbst und Gesellschaft statt. So tritt sie als *Iranian Beauty* als Stellvertreterin einer selbstbewussten iranischen Frauenschaft auf und erinnert zugleich an die wirtschaftliche Zuspitzung, die das Land seit einigen Jahren erfährt. Razmi zeigt damit, dass Emanzipation und Inflation zwei just nicht aufzuhaltende Entwicklungen innerhalb des Iran darstellen. Die Referenz auf den *Westen* ist dabei weniger als Sehnsuchtsort, sondern vielmehr als Vorlage für ein eigenes kulturelles Selbstbewusstsein mit immensem Drang nach dessen freier Auslebung verbunden. Razmis hier vorliegende emblematische Selbstverwendung als zugehöriges Selbst der iranischen Gesellschaft stellt ihre Homolokie einerseits auf kultureller Ebene aus. Gleichzeitig bedient sich die Künstlerin der Strategie der Evokation des Widerspruches, um andererseits den politischen Gehalt ihrer Arbeit hervorzuheben. Vorausgesetzt für die Dechiffrierung dieses komplexen Werkes werden ferner filmisches Wissen sowie die Bereitschaft der Interpretation der papierenen Währungsliste sowie iranspezifische Kenntnisse beziehungsweise kulturelle Sensibilität.

Insbesondere die beiden letztgenannten Anforderungen an den_die Betrachter_in bilden die Grundlage, um Paradoxien und mitunter Emanzipationsprozesse nachhaltig entschlüsseln zu können. Hierfür seien exemplarisch zwei fotografische Arbeiten aus dem iranischen beziehungsweise arabischen Kontext genannt. Dabei handelt es sich um das Fotobuch *There are no Homosexuals in Iran*, 2017 von Laurence Rasti¹⁰⁰³ und die Serie *Selamse*, 2014-2016 von Clara Wildberger¹⁰⁰⁴. Diese stehen zwar nicht im Kontext der Homolokie, da sie von vornherein dokumentarischen Charakter ohne Selbstbezug zur Fotografin aufweisen. Allerdings schärfen sie die Sensibilität für die vorliegende Motivik, da sie beide im ähnlichen kulturellen Kontext argumentieren und Widersprüche als werkkonstitutiv offenbaren. Diese beiden Arbeiten bereiten den interpretatorischen Weg für ein finales Werkbeispiel von Newsha Tavakolian, welches wiederum im Kontext der Homolokie zwischen Selbst und Gesellschaft letztlich in unmittelbare Referenz zu Razmi gestellt werden kann.

Die Evokation des Widerspruches in Rastis Serie ergibt sich aus der Kombination des Titel mit den Fotografien. Dargestellt sind ausschließlich homosexuelle Paare in intimen Alltagssitua-

¹⁰⁰³ Rasti, Laurence: *There Are No Homosexuals in Iran*, Zürich 2017. Die Publikation ist zweisprachig getrennt abgefasst und ist sowohl auf Englisch wie auch gleichberechtigt auf Farsi jeweils „von vorne“ lesbar.

¹⁰⁰⁴ Siehe die Serie in Gänze auf der Webseite der Künstlerin:
<https://www.clarawildberger.com/Selamse> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

tionen, deren Identität jedoch anonym bleibt. Diese werden ergänzt durch Einzelfotografien, wobei auch hier der überwiegende Teil der Porträtierten die Anonymität wahrt. Einzig in vier Interviews mit der Fotografin geben einige Dargestellte biografische Details preis und sprechen ferner über die gegenwärtige Situation Homosexueller im Iran. Dabei ist es signifikant, dass die Aufnahmen nicht dort, sondern in der türkischen Stadt Denizli, einem Zufluchtsort für homosexuelle Iraner_innen, aufgenommen wurden. Mit Blick auf die Paarfotografien vor dem Hintergrund des Titels der Serie *There are no Homosexuals in Iran*, findet eine Zusammenbringung sich ausschließender Gegensätze statt und hierbei ein nach Krieger sogenannter „Schockmoment“, „die einfachste, gleichzeitig auch sehr effektvolle Form bildlicher Ambiguität“¹⁰⁰⁵. Entgegen der Worte des damals amtierenden iranischen Präsidenten Mahmud Ahmadineschād: „In Iran, we do not have homosexuals like in your country.“¹⁰⁰⁶ im September 2007, belegen Rastis Aufnahmen hingegen die Unwahrheit dieser Pauschalaussage. Denn entgegen der Sittenvorschriften und religiösen Regeln stellt gleichgeschlechtliche Liebe dort durchaus eine Form von Lebensrealität dar.¹⁰⁰⁷ Aufgrund intensiver juristischer Verfolgung müssen die Dargestellten unerkant bleiben, weshalb die Paare nun zumeist in Rückansicht dargestellt oder durch umgebende Gegenstände oder Natur verdeckt werden (Abb. 53 und 54). Und somit ist es gerade dieser Umstand der rigiden Verfolgungspraxis, welcher die Existenz von Homosexualität im Iran letztlich paradoxerweise selbst bestätigt.

Auch in Clara Wildbergers Serie bilden widersprüchliche Kombinationen aus Bild und Titel das zentrale Moment der Arbeiten. Wildberger führt die Ambiguität jedoch nicht nur zwischen Wort und Bild, sondern auch dezidiert zwischen Bild und Bild und Wort und Wort ein. So zeigt ihre Arbeit *Selamse* arabische Tourist_innen in zumeist traditioneller Kleidung im Urlaub in der österreichischen Stadtgemeinde Zell am See. Für den_die *westliche_n* Betrachter_in ergeben sich nun zwei Momente des Widerspruchs. Einmal erscheint der nach dem Aufnahmeort benannte Werktitel „Zell am See“ in phonetischer Aussprache der Gäste als verfremdetes *Selamse*. Darüber hinaus ergibt sich auf bildlicher Ebene der unvertraute Anblick von Frauen in Hidschab und Abaya im tiefverschneiten Skigebiet (Abb. 55) oder sommers an der beschaulichen Uferpromenade des Zeller Sees. Allerdings reist faktisch gegenüber der regionalen Einwohnerzahl pro Jahr etwa die sechsfache Zahl an

¹⁰⁰⁵ Krieger 2014: S. 168.

¹⁰⁰⁶ Diese Aussage fiel im Rahmen einer Rede Ahmadineschās an der Columbia University am 24.09.2007. Siehe: Rasti 2017: o.S.

¹⁰⁰⁷ Siehe dazu insbesondere die Interviews mit den nur vornamentlich genannten Pedram, Bahar und Mani in Rasti 2017.

Besucher_innen aus dem *Nahen Osten* in die Gegend Zell-Kaprun,¹⁰⁰⁸ welche ganzjährig das dortige Landschaftsbild prägen. *Selamse* verweist somit auf die sprachlich-kulturelle Durchdringung österreichischer Provinz durch weltreisende Araber_innen und gibt Zeugnis einer lebhaften Globalisierung. Jenseits von Essenzialismus, so Wildbergers Dokumentarfotografie, wird die Welt auch im Kleinen schon längst als heterogen verstanden, gelebt und prononciert.

Doch vielleicht ist es gerade die Darstellung jenseits des bildinhärenten „Schockmoments“ beziehungsweise der Verfremdung, welches die größte Wirkmacht gegenüber einer vielfach „verschleierte“ Wirklichkeit besitzt. Gemeint sei damit das Fotobuch *blank pages of an iranian photo album*, 2013-2015 der iranischen Fotografin Newsha Tavakolian.¹⁰⁰⁹ Im Vorwort beschreibt die Künstlerin drei gängige Perspektiven auf den Iran,¹⁰¹⁰ denen sie eine vierte, nämlich die ihrige „vision of life in Iran now, unromantic and confined“¹⁰¹¹ gegenüberstellt (Abb. 56). Tavakolian schreibt in ihren Aufnahmen die Fotoalben ihrer Generation im Erwachsenenalter fort und skizziert anhand von neun repräsentativen Protagonist_innen geläufige Lebensentwürfe eines Großteils der jungen iranischen Bevölkerung. Gezeigt werden die sich in Teheran abspielenden Lebensrealitäten von fünf Frauen und vier Männern der Mittelklasse, darunter ein Kriegstraumatisierter, ein Theaterschauspieler, ein Model, eine Raumpflegerin. Was die Dargestellten eint, ist ihre Fähigkeit, sich an die Verhältnisse anzupassen und jenseits von offensivem Protest, „the best of the situation“¹⁰¹² für sich und ihr soziales Umfeld zu erreichen. Dieses Verhalten offenbart aber auch individuell gehandhabte Abweichungen vom Reglement, wie eine legere Kleidungshandhabung oder das Mitwirken in einem Tanzprojekt – konkret Razmis *Roof Piece Tehran*¹⁰¹³ – zeigen. Jenseits von Unterwerfung oder Rebellion laufen diese Aufnahmen sämtlichen Erwartungshaltungen, denen der „Westler_innen“, der iranischen Regierung sowie der vermeintlichen Kenner_innen deutlich entgegen. *Blank pages of an iranian photo album* füllt durch seine bisher wahrhaf-

¹⁰⁰⁸ Kat. Ausst. Wien 2017a: S. 58.

¹⁰⁰⁹ Tavakolian, Newsha: *blank pages of an iranian photo album*, Berlin 2015.

¹⁰¹⁰ Tavakolian (2015: S. 7) beschreibt zuerst „the outsiders' view“, welche auf religiös-kriegerischen Stereotypen basiert. Zweitens skizziert sie die Sichtweise der iranischen Staatsmedien, welche die religiösen Führer idealisieren und den Islam als förderlich für Wirtschaft und Rechtsprechung darstellen. Als dritte Warte nennt Tavakolian die vermeintlichen Kenner_innen, „those claiming to have discovered the 'real' [sic!] Iran, 'behind the veil' [sic!], as they like to say“.

¹⁰¹¹ Tavakolian 2015: S. 9.

¹⁰¹² Tavakolian 2015: S. 9.

¹⁰¹³ In dieser Arbeit überschneiden sich die Kreise von Razmi und Tavakolian. So begleitet die Fotografin das Leben von Mahud, welcher gleichzeitig als einer der Tänzer des *Roof Piece Tehran*, und damit in Razmis Œuvre, auftritt. Zum Zeitpunkt der Realisierung der Performance ist es wiederum Tavakolian, welche hierbei für die *Financial Times* arbeitend, die das Projekt fotografisch dokumentiert.

tig unbeschriebenen und in der Wahrnehmung übergangenen Protagonist_innen die Leerstellen bezüglich der Generation der nach der Revolution 1979 Geborenen. Zu diesen zählt (sich) auch Tavakolian, die trotz einer internationalen Karriere ihren Lebensmittelpunkt im Iran bestreitet. Entsprechend ihren Protagonist_innen sucht auch Tavakolian in ihrer Arbeit nicht die offene Konfrontation, sondern arbeitet innerhalb des Regelsystems an einer Sichtbarmachung der tatsächlichen Lebensumstände der iranischen Bevölkerung, wofür sie im Jahr 2015 von der Organisation Reporter ohne Grenzen in deren Publikation *Fotos für die Pressefreiheit 2015* aufgenommen wird.¹⁰¹⁴

Darüber hinaus forciert Tavakolian, gemeinsam mit der Leiterin der renommierten Teheraner Silk Road Gallery, Anahita Ghabaian, einen ähnlich unverstellten Zugang zu iranischer Kunst nach 1979 – wiederum verhandelt aus Inlandsperspektive. Das Resultat dieser Zusammenarbeit bildet der Katalog *Iran - année 38. La photographie iranienne contemporaine depuis la révolution de 1979*, welcher anlässlich des 48. Treffens der „Les Rencontres de la Photographie“ in Arles publiziert wird¹⁰¹⁵. Die zahlreichen versammelten zeitgenössischen fotografischen Positionen nähern sich darin über verschiedene Wege der Frage nach einer zeitgenössischen iranischen Identität an, welche sie von ihrer Innenperspektive aus sehr individuell beantworten. Damit bilden sie selbst wiederum die Heterogenität des Landes und die verschiedenen Lebensentwürfe der Menschen seit dem titelgebenden Umbruch des Jahres 1979 ab und dekonstruieren damit ferner herrschende stereotype Erwartungshaltungen von außen.

Mit Blick zurück auf Tavakolians Fotobuch *blank pages of an iranian photo album* sei konstatiert, dass wenn sich die Fotografin in dieser Arbeit¹⁰¹⁶ nicht selbst unmittelbar ablichtet, sie dennoch durch ihre Intention eines Gesellschaftsporträts indirekt eine Darstellung ihrer selbst einbringt. In Tavakolians vorliegender Arbeit speist sich die Evokation des Widerspruchs aus dem Titel der *blank pages* mit dem veritablen Angesicht von jungen Menschen und ihren Alltagsrealitäten. Die Fotografin erhellt mit dieser Gleichsetzung von wörtlicher Unbeschriebenheit und dem fotografierten Alltagsleben der iranischen Mehrheitsgesellschaft die Unkenntnis über dessen tatsächliche Ausprägung über die Grenzen des Privaten beziehungsweise über die Landesgrenzen hinaus. Wenngleich nicht auf den ersten Blick

¹⁰¹⁴ Reporter ohne Grenzen e.V. (Hg.): *Fotos für die Pressefreiheit 2015*, Berlin 2015.

¹⁰¹⁵ Kat. Ausst. Arles 2017

¹⁰¹⁶ Anders verhält es sich in der Arbeit *Listen*, 2011, in welcher Tavakolian professionelle Sängerinnen in Aktion fotografiert. Diesen Frauen ist die Ausübung ihres Berufes seit dem politischen Umbruch 1979 im Iran untersagt. Tavakolian bietet in ihren Aufnahmen den Frauen eine Bühne für ihren nun tonlosen Gesang. Unter den Fotografien befinden sich zudem mehrere Selbstporträts der Künstlerin in entschlossenen Posen, von denen eine das Cover einer leeren CD-Hülle zierte – ein Verweis auf das gegenwärtig unmögliche Projekt, diesen Sängerinnen realiter eine Stimme zu verleihen.

aufrüttelnd, so doch bei genauerer Betrachtung von erstaunlicher Tiefe, gelingt es Tavakolian, die blanken Seiten auf unerwartete Weise zu füllen. Damit verhandelt sie ihr selbstempfundenes Anliegen einer Sichtbarmachung ihrer eigenen Generation an „interchangeable“¹⁰¹⁷ Personen und zeigt letztlich auch sich selbst, *als Teil* der Gesellschaft.

Analog zu Razmis Arbeit *Iranian Beauty* kann demnach auch im Falle Tavakolians Fotobuch eine Darstellung der Homologie der Künstlerin zwischen Selbst und Gesellschaft beschrieben werden. Deutlich wird beidenfalls ein Lese- und Lernauftrag an den die Rezipierenden, welchen sie über die polit-künstlerische Strategie der Evokation des Widerspruchs in die Sphäre des der Betrachtenden transportieren.

¹⁰¹⁷ Tavakolian 2015: S. 9.

III. Zusammenfassung und Ausblick: Der Toleranzraum der Homolokie als Ausweg aus der Atomisierung des Liberalismus? Kunst macht Schule.

III.1 Resümee

„Es gibt zu wenig Wörter, deshalb zeichne ich ja.“¹⁰¹⁸

In der vorliegenden Arbeit wurde erstmalig der Begriff der Homolokie in die Wissenschaft eingebracht. Dabei handelt es sich um ein global anschlussfähiges Instrument zur Versprachlichung des Zustandes des polyphonen Binnenerlebens von Subjekten. Vormalig nicht adäquat in Worte fassbar, wie dies Maria Lassnig bezüglich ihrer Körpergefühlsmalerei in obigem Zitat bemängelt, soll es nun möglich sein, diese inhärente Vielheit benennbar und damit sprech- und diskutierfähig zu machen. Entgegen der Vorstellung einer singulären Zentrierung sowie gleichzeitig fernab totaler Entgrenzung wurde das Subjekt hier als ein enthierarchisiert facettenreiches sowie limitiert dezentriertes beschrieben. Gleichzeitig muss betont werden, dass es sich bei der Einführung der Homolokie dezidiert um eine sprachliche Ausdrucksform handelt. Denn wie anhand von den drei ausgewählten Kunstschaffenden Maria Lassnig, Christoph Schlingensiefel und Anahita Razmi dargelegt wurde, existiert bereits eine individuelle künstlerische Formensprache, welche auf das Sowohl-als-auch des Subjektseins aufmerksam macht.

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit zum Prinzip der Homolokie bildete explizit die Kunst, wenngleich für die adäquate Erfassung der titelgebenden *verschiedenen Arten zu sein* ein transdisziplinärer Ansatz erforderlich war. Denn neben dem bisherigen Desiderat der Verbalisierung sollten die hier untersuchten künstlerischen Positionen ferner in einem größeren Zusammenhang, auch gemäß ihrer sozialen Passung in der Gegenwart, betrachtet werden. Hieraus ergab sich das Spannungsfeld zwischen biografie- und werkorientiertem Forschungsansatz, welcher schließlich weder binär zugunsten einer Partei aufgelöst wurde, sondern eine dritte, eben transdisziplinäre Forschungsperspektive zur Anwendung kommen ließ. Mit vertieftem Blick in die Soziologie, Philosophie, Psychologie und Neurologie stand im vorausgehenden Theorieteil schließlich weniger der die individuelle Kunstschaffende als vielmehr diese r in seiner ihrer Existenz als spätmodernes Subjekt unter Einfluss von zeitgenössischen Diskursen und Artefakten im Vordergrund der Betrachtung.

¹⁰¹⁸ Weskott 1995: S. 11.

Vor dieser Ausgangslage der Entbesonderung des_der Kunstschaffenden zugunsten seines_ihres Subjektseins im Theorieteil, wurden dementsprechend im nachfolgenden Künstler_innenteil basale Topoi untersucht, welche sämtliche Subjekte in ihren Lebensverläufen tangieren. So wurden die vermeintlichen Dualismen von Körper/Geist, Leben/Tod sowie Heimat/Fremde zwar im Licht künstlerischer Formensprache auf ihre homoloke Verfasstheit hin in Augenschein genommen, wobei auch in diesem zweiten Analyseteil grundlegende Thesen anderer Forschungsdisziplinen das Feld weiteten.

Der insgesamt leitende Gedanke war die allgemeine terminologische Erfassbarkeit beziehungsweise die Übersetzung der künstlerischen Ausdrucksform in Sprache. Für dieses Anliegen lieferten die zeitgenössischen Arbeiten der im Vorliegenden selbstreferenziell arbeitenden Künstler_innen Lassnig, Schlingensief und Razmi Paradebeispiele eines latenten Oszillierens zwischen den als polar konstruierten Feldern von Körper/Geist, Leben/Tod und kultureller Mehrfachzugehörigkeit. Dieser Zugriffsradius wurde schließlich noch durch die Komponente der politischen Kunst und dabei durch die Binarität von Selbst/Gesellschaft erweitert. Dies ist insoweit von großer Bedeutung, da in der gegenwärtigen Postprivacy-Ära neue Sicht- und Unsichtbarkeiten sowie andere Konfliktfelder entstanden sind. So konstatiert Rauterberg angesichts der zunehmenden „Selbstmedialisierung“: „Je stärker aber das Persönliche den öffentlichen Raum durchzieht, ja, ihn geradezu privatisiert, desto häufiger werden auch politische Konflikte überaus persönlich genommen.“¹⁰¹⁹ Demnach wurden die Positionen von Lassnig, Schlingensief und Razmi gebündelt, ferner in diesem vierten Punkt auf ihr Selbstverhältnis zwischen Selbst und Gesellschaft hin untersucht.

Angesichts der Neueinführung des Homolokiebegriffes kann dessen Bezugsradius in der vorliegenden Arbeit lediglich in ersten Schritten erfasst werden. Demnach handelt es sich um ein hier nur bedingt geschlossenes Forschungsvorhaben, welches nahelegt, weitere Großkategorien, wie beispielsweise Religion, Gender und Analogität beziehungsweise Virtualität des Subjekts in darauf aufbauenden Recherchen zu analysieren.

Für die ausführliche Untersuchung der oben genannten vier Zwischenverhältnisse musste im vorangestellten Theorieteil zunächst das Instrument der Homolokie transdisziplinär erarbeitet sowie seine große Relevanz in der spätmodernen Gesellschaft herausgestellt werden. Gleichzeitig findet sich das Phänomen der künstlerischen Auseinandersetzung mit der eigenen homoloken Verfasstheit weltweit, weshalb in den einzelnen Analysen der Werke der hier analog zum Theorieradius ausgewählten Kunstschaffenden im Sinne der Theorie

¹⁰¹⁹ Rauterberg, Hanno: Unfrei frei, in: Die ZEIT, Nr. 46 (07.11.2019), S. 65.

von *connected histories* wiederholt Referenzen zu globalen künstlerischen Positionen hergestellt wurden.

Somit wurden im Theorieteil bestehende Erkenntnisse sowie gegenwärtige Forschungen und Desiderate aus den Disziplinen der Soziologie, Philosophie, Psychologie und Neurologie analysiert und gebündelt. Ferner wurden die Konzepte der Hybridität, der Multitude und der Intersektionalität zu Referenzzwecken herangezogen und einschlägig untersucht. Aus diesem dezidiert transdisziplinären Vorgehen ergibt sich eine ganzheitliche Betrachtung des Subjekts der Spätmoderne. Dieses befindet sich, aus soziologischer Perspektive mit kulturtheoretisch-praxeologischem Ansatz gesprochen, in reziproker Austauschbeziehung zu den drei primären sozialen Feldern der Subjektgenese, nämlich der Arbeit, der Intimbeziehungen sowie der Technologien des Selbst. Diese sowie insbesondere das zentrale Subjekt sind demnach nicht als per se abgeschlossenen Gefüge, sondern vielmehr als membranhafte Elemente zu verstehen, welche sich durch andauernde Dynamik und Weiterentwicklung auszeichnen.

Dem Ausdruck der Facettenhaftigkeit des Subjekts in seiner lebenslangen Identitätsperformance wurde hier bewusst nicht in Form von Rollenbildern oder Klischees nachgegangen. Der Fokus der vorliegenden Analyse lag klar auf basalen, menschlichen Seinszuständen und damit auf den nur vorgeblichen Binaritäten von Körper und Geist, Leben und Tod, Zugehörigkeit und Fremde sowie Selbst und Gesellschaft. Dieser tiefschürfende Ansatz verspricht Ergebnisse von Dauerhaftigkeit, ebenso wie der Begriff der Homolokie auch kein auf die Spätmoderne beschränkter bleiben soll, selbst wenn der hier veranschlagte Betrachtungszeitraum sich vorerst lediglich auf die Jahre 1999 bis 2019 erstrecken konnte.

Es bleibt zu ergänzen, dass ein ebenfalls dauerhaftes, weil ebenfalls grundlegendes Element beziehungsweise eminenter Referenzpunkt genauere Betrachtung erfuhr. So wurde der Terminus der „Grenze“ näher untersucht. Als Quintessenz dieser Analyse sei konstatiert, dass dieser realweltlich weniger linear und definit verstanden werden muss. In vorliegender Arbeit wurden Grenzen weniger als Demarkationslinien, sondern vielmehr dreidimensional, als Transiträume verstanden. Auch hierin ist Homolokie angesiedelt – als (temporäre) Seinsfacetten der einander überlagernden kulturellen Wertesysteme, Sprachen und Weltanschauungen.

Im Rahmen des Künstler_innenteils wurde hinsichtlich der Künstlerin Maria Lassnig auf die latente Verschränkung von Körper- und Geisteswahrnehmung eingegangen. Dabei wurde unter Einbeziehung vorrangig phänomenologischer sowie philosophischer Ansätze deutlich, dass eine Dichotomiebildung von Körper und Geist nicht aufrechtzuerhalten ist. Charakte-

ristisch für Lassnigs künstlerisches Schaffen ist die Sichtbarmachung der eigenen Körpergefühle. Dass diese jedoch nur schwer trennbar von mentalen Perzeptionen beziehungsweise Erinnerungen sind, zeigt sich insbesondere im Spätwerk der Malerin. Durch das latente Zusammenspiel von innerem und äußerem Realismus, der gefühlten sowie der gesehenen beziehungsweise im Gedächtnisspeicher abgerufenen Wirklichkeit, wird das Anliegen einer einseitig zuschlagbaren realistischen, *wahrhaftigen* Selbstporträtierung zur utopischen Herausforderung. Mit Blick auf die Darstellungen des Eigenerlebens wurden die Werke Lassnigs in drei Gruppen aufgeteilt. So wurde zwischen dem zeichnenden Selbst beziehungsweise der Eigenperspektive, den Mehrfachselbstporträts sowie den einfigurigen Verschmelzungsporträts unterschieden. Im Rahmen der Werkbeispiele fand eine Konzentration auf die Zeichnungen Lassnigs statt, da diese in gesteigerter Unmittelbarkeit das Gefühlsleben der Künstlerin bis ins hohe Alter abbilden. Gleichzeitig sollten mit der Auswahl der Arbeiten die Kanonisierung einschlägiger Ölgemälde aufgebrochen werden und im Rahmen dieser Forschung bislang unpublizierte Werke Lassnigs präsentiert werden.

Lassnigs künstlerischer Ansatz der Sichtbarmachung der eigenen Körpergefühle sucht bislang noch sein Pendant auf motivischer Ebene. Konzeptuell hingegen konnten Lassnigs Schaffen ausgewählte Arbeiten des Konzeptkünstlers und Retrogradisten Adalbert Hoesle an die Seite gestellt werden. Dieser untersucht beziehungsweise provoziert in verschiedenen Herangehensweisen die Entstehung von Bildern im Kopf der Rezipient_innen; sei es durch visuelle Entziehung des Kunstwerks im Ausstellungsraum oder durch eigenständige Bildgenerierung durch Elektroenzephalografie. Anhand dieses auf konzeptueller Ebene überraschend schlüssigen Vergleiches konnte herausgestellt werden, dass in Lassnigs sowie Hoesles Ansätzen der Körper als „der Ort der Bilder“ zu erachten ist und dass sich der eigentliche Schaffensprozess körperinhärent vollzieht. Die spätere Realisierung der inneren Eindrücke auf Leinwand beziehungsweise auf dem Bildschirm, in der gespeicherten Datei oder schließlich auf dem papierenen Computerausdruck ist dabei von sekundärer Bedeutung. Deutlich wird vielmehr, dass der Körper in beiden künstlerischen Ansätzen – so differiert sie sich im Detail auch ausprägen mögen – als Bildgenerator fungiert, sei er anteilig mehr durch das Kopf- oder Körpergedächtnis beziehungsweise durch eine Gemengelage beider Instanzen gespeist.

Mit Blick auf die Darstellung der Homolokie im Werk Christoph Schlingensiefs wurde dessen Spätwerk von 2008 bis 2010 betrachtet, zumal hier die Auseinandersetzung mit Krankheit und insbesondere seinem eigenen Sterben als zentral erscheint. Leitend war hierbei der Gedanke des Schwellenraumes zwischen der Binärkonstruktion von Leben und Tod als eine

individuelle Heterotopie. Als Schlingensief zugeordnete, weltenwandelnde Begriffsfigur fungierte im Rahmen der vorliegenden Forschung der_die Nomade_Nomadin beziehungsweise wirkten auf übergeordneter Ebene der Prophet_innen- und der Gottesbegriff. Daraus ergaben sich die analytischen Zugriffsebenen der werkbezogenen und der personenbezogenen Homologie. Insbesondere im Modus letzterer wendet sich Schlingensief zunehmend selbst-de-zentrisch an seine Rezipient_innen beziehungsweise an das Kollektiv der *Potentiell Sterbenden*. Damit unterscheidet er sich signifikant von anderen zeitgenössischen künstlerischen Selbstthematisierungen im Zuge der eigenen (tödlichen) Krebserkrankung. So wurde eine breit gefächerte Auswahl an fünf künstlerischen Positionen, welche medial wiederum mit Schlingensiefs verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen korrespondieren, diesem gegenüber zu Vergleichszwecken herangezogen. Anhand der fotografischen Selbstdarstellung Hannah Wilkes, des selbstreferentiellen Films Razvan Georgescus, des Onlineblogs Wolfgang Herrndorfs, des Tagebuchs Natalie Kiwys sowie der autobiotheatralen Inszenierung Noam Brusilovskys wurde deutlich, dass diese Kunstschaaffenden sich nicht beziehungsweise höchstens begrenzt an ein breiter gefasstes Kollektiv adressieren. Vielmehr bleiben diese Positionen in einem selbstreferentiellen Rahmen verhaftet und arbeiten dezidiert an der eigenen, individuellen Krankheitsgeschichte im Sinne einer Bewältigungsstrategie.

Schlingensiefs künstlerisches Schaffen hingegen widmet sich nur vorrangig dem lungenkrebskranken Christoph, wie in seinem „Fluxus-Oratorium“ *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2008 zunächst suggeriert wird. Tatsächlich jedoch begibt sich Schlingensief in seinem Spätwerk in das Spannungsfeld aus Selbstthematisierung zwecks persönlicher Aufarbeitung und Bewältigung seiner Krebsdiagnose und aus Selbstdarbietung aufgrund einer entpersonalisierten Sichtbarmachung von Krankheit und Sterben gegenüber der Gesellschaft. Im Falle letzteren bemüht sich Schlingensief dezidiert um eine Diskursetablierung in der Öffentlichkeit über (tödliches) Erkranktsein und Sterben, um somit Betroffenen und Nahestehenden Gesicht und Gehör zu verschaffen.

Dieses Wechselspiel aus Selbstinszenierung und selbstreferenzieller Fremddarstellung bleibt bis zu Schlingensiefs Tod ein eminentes charakteristisches Merkmal seiner Arbeiten. Damit spannt sich der Bogen vom Frühwerk bis zu seinem letzten *work in progress*, dem *Operndorf Afrika*, seit 2009. Denn selbst dort setzt sich diese Wechselbeziehung fort, zumal sich Schlingensief mit diesem Projekt einerseits ein unsterbliches Denkmal setzt, während gleichzeitig seine Ansätze nun von anderen Mitarbeiter_innen weitergetragen und von deren eigenen Ideen wohlmöglich durchsetzt und schließlich ausgeschlichen werden. Dadurch wird das *Operndorf Afrika* sowohl zum Erinnerungsort als auch zugleich zur Keim-

zelle neuer Visionen, was im Vorliegenden mit dem Gegensatzpaar von Festhalten und Loslassen beschrieben wurde. Auch hier oszilliert Schlingensiefels lebenskünstlerisches Anliegen unauflöslich zwischen den beiden Polen und macht deutlich, dass der Brückenschlag von Leben und Sterben keine plötzliche Situationsumkehr sein muss, sondern vielmehr eine (widerspruchsgeprägte) Lebensphase darstellen kann.

Hinsichtlich Anahita Razmis Werk wurde schließlich ebenfalls ein Forschungsfeld ausgewählt, welches einen grundlegenden Umstand der menschlichen Existenz in den Blick nimmt. Die Frage nach Zugehörigkeit und Fremdheit beziehungsweise nach beheimatet und außenstehend sein wurde hier ausführlich behandelt. Dabei wurde deutlich, dass der Terminus „Heimat“ entgegen der Grammatik des Deutschen durchaus in den Plural zu überführen ist. Dieser Begriff, welcher über ein enorm breit gefächertes Assoziationsvermögen verfügt, ist insbesondere vor dem Hintergrund gesteigerter Mobilität und Internationalität als potenziell plural zu verstehen und sollte darüber hinaus weniger auf native Herkunft, sprachliche Kenntnis oder phänomenologische Passung angelegt werden. Signifikant wird in Razmis Werk ferner die Dekonstruktion geografischer Zuschreibungen, wie hier konkret die des *Westens* und des *Ostens*. So ist es gerade das überzeichnete Spiel mit Klischees, welches diese als solche deutlich hervortreten lassen. Regelrecht kokett pendelt die Deutsch-Iranerin Razmi zwischen den Etiketten und beweist, dass diese höchstens unbefriedigend Auskunft über das dahinterstehende Individuum geben. Humoristisch bis provokant – jedoch fern von Verletzung oder Herabwürdigung – lotet Razmi die Grenzen von Kultur- und Religionsverständnis, von Werten, Normen und Habitus im *westlichen* sowie *östlichen* Raum im weitesten Sinne aus. So nehmen wahlweise Europa, die USA oder der Iran das Zentrum beziehungsweise die *westliche* Position ein. Demgegenüber fungieren wiederum der Iran oder Japan als *östliche* Gegenstücke.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Zuschreibungen, welche das Individuum willkürlich mal als fremd, mal als zugehörig markieren, suchen in Referenz zu Razmi auch die südafrikanischen Zwillingenbrüder Hasan und Husain Essop. In ihnen vereinen sich die Identitätsfacetten des traditionellen Muslims, des statischen Kosmopoliten, des Sohnes, des Inders, des Südafrikaners, des *Capetonians* und weitere mehr. Für die künstlerische Umsetzung dieser disharmonischen, aber dennoch im Rahmen der Homologie zu vereinen- den Seinsfacetten, nutzen sie in ihren Fotografien ihre biologische Doppeltheit.

Das Thema der Parallelität von Lebensentwürfen wurde ferner anhand des fotografischen Werkes von Shadi Ghadirian vergegenwärtigt und zu Razmis Schaffen in Bezug gesetzt. Deutlich wurde dabei, dass das Spiel mit Doppelbödigkeit für die innerhalb des Iran

arbeiteten Ghadirian als stilistisches Schutzschild fungiert, um einerseits Kritik an herrschenden Verhältnissen zu üben und damit eine individuelle Perspektive einzubringen. Andererseits werden gleichzeitig keine konkreten „Störfaktoren“ benannt, um somit die künstlerische Freiheit jenseits von dezidiert (Regime-)Kritik zu wahren. Razmi hingegen agiert als (bedingt) Außenstehende deutlich unbefangener. Durch den Einsatz des subversiven Stilmittels der „Evokation des Widerspruchs“ in zahlreichen ihrer Arbeiten lässt sich eine deutliche Haltung der Künstlerin herauslesen, wie es im vierten Teil, der Politischen Kunst, herausgearbeitet wurde.

Im Rahmen dieses letzten Abschnittes des Künstler_innenteils wurden die drei Positionen von Lassnig, Schlingensief und Razmi unter einem weiteren vermeintlich polaren Begriffspaar subsummiert. So wurden ausgewählte Arbeiten unter dem Gegensatz von Selbst und Gesellschaft untersucht und damit schließlich eine weitere homoloke Seinsfacette herausgearbeitet.

Im Detail wurden die Kunstschaffenden im Rahmen eines Spezialfeldes der politischen Kunst, der *ambiguen* engagierten Kunst, betrachtet. Auch wenn sich Lassnigs Werk weitestgehend diesem Zugriff verstellt, konnte die Kategorie des „Künstlers als Seismograph“ für die Künstlerin fruchtbar gemacht werden. Im Kontext der Gegenüberstellung ausgewählter Arbeiten der Künstlerin Miriam Cahn erwies sich dieses Diktum in seiner Lesart der künstlerischen Nachbereitung als sehr schlüssig. In ihrem selbstreferentiellen Arbeitsmodus bildet Lassnig schließlich das Nachzittern von Krieg, Gewalt und Umweltzerstörung ab und öffnet dabei jenseits von Selbstbeschau eine gesamtgesellschaftliche Identifikationsebene.

Hinsichtlich Schlingensiefs künstlerischen Interventionen konnte die Kategorie der „subversiven Affirmation“ geltend gemacht werden. Im Zuge von übergetreulicher Nachahmung herrschender Verhältnisse werden diese durch gezielt gesetzte Brechungen ironisiert. Konkret wurde dies von Schlingensief im Rahmen seiner Inszenierung *Sterben lernen! Herr Andersen stirbt in 60 Minuten*, 2009 vollzogen. Ähnlich subversiv agieren auch die Mitglieder des Künstler_innenkollektivs des Politischen Zentrums für Schönheit. Allerdings wurde durch die Analyse ihrer Aktion *Die Toten kommen*, 2015 deutlich, dass, anders als bei Schlingensief, dort nicht die homoloke Bandbreite zwischen Selbst und Gesellschaft bespielt wird. Schlingensief hingegen richtet sich, sein eigenes Schicksal zum Ausgangspunkt nehmend, an das größtmögliche Kollektiv, an alle Sterblichen.

Wie oben bereits erwähnt, beschreibt die „Evokation des Widerspruchs“ eine wichtige künstlerische Gestaltungsstrategie im Werk Razmis. Unter dieser Bezeichnung ist hierbei

die Gegenüberstellung von Bild und Text beziehungsweise Werktitel, welche in ihrer Zusammenschau opponierende Botschaften tragen, zu verstehen. Dieses Stilmittel verbindet Razmi mit den Fotografinnen Laurence Rasti, Clara Wildberger und Newsha Tavakolian. Vor dem Hintergrund der Homolokiebetrachtung von Selbst und Gesellschaft wurde jedoch deutlich, dass lediglich Tavakolian dieses Anliegen mit Razmi teilt. So spannen beide in ihrer Kunst eine Brücke von einem selbstlichen hin zu einem gesamtgesellschaftlichen Anliegen.

Abschließend sei konstatiert, dass von diesen vier komplexen Betrachtungsfeldern sämtliche Subjekte tangiert werden, zumal eine lebensweltliche Entziehung schlichtweg nicht möglich ist. Zwar können diese Thematiken durch Diskursverengung und (anhaltender) Dichotomiebildung als vereinfachte Binaritäten gegenwärtig noch konserviert werden, aber in einer mehr denn je globalisierten Welt wird es zunehmend schwieriger, die Polyphonie des eigenen Seins sowie die dementsprechende Verfasstheit der erlebten Realität zu negieren. Die Tendenzen und Strategien der Re-traditionalisierung und Purifizierung sowie der von manchen bereits eingeschlagene Weg der „anti-liberalen (sub)politischen Kulturessenzialismen“¹⁰²⁰ werden sich vor diesem Hintergrund wohl als Sackgassen erweisen müssen, wie im Folgenden ausblickend skizziert wird.

III.2 Ausblick

Während in der Einleitung mit der Arbeit *Song of the Germans* von Emeka Ogboh zur Thematik der Homolokie hingeführt wurde, soll ausblickend eine rhetorische Klammer gebildet und ebenfalls mit Ogboh geschlossen werden. So besticht nun im Spannungsfeld der antagonistischen globalen Strömungen des Liberalismus und der Illiberalität Ogbohs Soundinstallation *PLAYBACK - The African Union: 20 to 20,000 Hz*, 2014 durch ihre Herausstellung geeinter Heterogenität. Leitend ist hierbei das Prinzip der *Unity in Diversity*. Den Hintergrund der Entstehung der Arbeit bildet die Ausschreibung der künstlerischen Mitwirkung an der Ausgestaltung des Gebäudes für Frieden und Sicherheit der Afrikanischen Union (AU) in der äthiopischen Hauptstadt Addis Abeba.

Ogboh, der den Gestaltungswettbewerb gewann, verwebt in seiner Installation drei Klang-ebenen. Zunächst handelt es sich um die stimmliche Rezitation der Hymne der AU in verschiedenen Landessprachen, wobei die Strophen „auf eine zufällige Wiedergabe program-

¹⁰²⁰ Reckwitz 2017: S. 110, zur Vertiefung siehe insbes. Kap VI.

miert¹⁰²¹ sind, wie der Künstler betont. Ferner bezieht Ogboh Tonmaterial aus politischen Reden, welche „anlässlich der Gründungszeremonie der Organisation für Afrikanische Einheit (OAE), der Vorläuferinstitution der Afrikanischen Union (AU), im Mai 1963 vom äthiopischen Radio ausgestrahlt wurden“¹⁰²² mit in seine Arbeit ein. Das historische Audiomaterial hat seinen konkreten inhaltlichen gemeinsamen Nenner in der Thematisierung der Vision von *Einheit und Vielfalt* durch die afrikanischen Staats- und Regierungschefs der Zeit.¹⁰²³ Das dritte Element der Soundinstallation umfasst die Miteinbeziehung verschiedener, kontinentweit gesammelter Vogelstimmen. Versammelt sind in *PLAYBACK* somit die „Artenvielfalt“ von Sprachen im weitesten Sinne, welche durch den gemeinschaftsstiftenden Kontext der historischen Reden gerahmt werden. Das daraus resultierende Audio-Archiv beschreibt eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit der Union afrikanischer Staaten und schlägt gleichzeitig eine Brücke in die Gegenwart. Ausgehend von den historischen Visionen ist es nun an den gegenwärtigen Generationen, deren Umsetzung zu überprüfen, diese weiterzuentwickeln und das Prinzip der *Unity in Diversity* in die Welt zu tragen. Nach eigenen Angaben selbst von großem Interesse an der Idee des Panafrikanismus geleitet,¹⁰²⁴ schafft Ogboh einen „gemeinsamen geo-akustischen Raum“¹⁰²⁵, welcher gerade die Vieltimmigkeit der Menschheit und der Vogelwelt als einigendes Merkmal etabliert.

Als ein auf das Projekt der veritablen Zusammenwirkung der afrikanischen Staaten vorausschauendes Element ist die Auftragsarbeit *!ke e: |xarra ||ke*, 2014 des südafrikanischen Komponisten Neo Muyanga hervorzuheben. Der Titel der eigens für Ogbohs Installation geschaffenen Komposition aus der Khoisansprache des |Xam-Volkes kann als „unterschiedliche Menschen vereint“ übersetzt werden.¹⁰²⁶ Muyangas A-capella-Chorkomposition fließt als zusätzliche, „kollaborative Komponente“¹⁰²⁷ in Ogbohs dreielementige Klanginstallation mit ein und verweist mit Nachdruck auf die „Leitmotive, Schlüsselbegriffe und Ideale“¹⁰²⁸ der AU sowie der EU. So lautet seit dem Jahr 2000 das Motto der Europäischen Union dezidiert „In Vielfalt geeint“ und bildet damit ein Äquivalent zur Losung der AU, einer *Unity in Diversity*, welche schließlich beide mit dem sichtlich global anschlussfähigen Prinzip der Homologie korrespondieren.

¹⁰²¹ Christina Werner im Gespräch mit Emeka Ogboh und Neo Muyanga, in: Kat. Ausst. Berlin 2015, S. 22-41, S. 24.

¹⁰²² Werner, Christina: tuning in – listening to: Akustische Resonanzen und Frequenzen einer Institution, in: Kat. Ausst. Berlin 2015, S. 10-19, S. 10.

¹⁰²³ Werner 2015b: S. 10.

¹⁰²⁴ Werner 2015a: S. 24.

¹⁰²⁵ Werner 2015b: S. 10.

¹⁰²⁶ Werner 2015b: S. 16. Ergänzend sei angemerkt, dass sich dieses Motto seit dem Jahr 2000 als rahmendes Element auf dunkelgrünen Untergrund auf dem Wappen Südafrikas befindet.

¹⁰²⁷ Werner 2015b: S. 16.

¹⁰²⁸ Werner 2015b: S. 18.

Mit seiner affirmativen Homolokiedemonstration in *PLAYBACK - The African Union: 20 to 20,000 Hz* setzt Ogboh ein Zeichen gegen beispielsweise die Thesen von Singularisierungsstreben und zeitgleichem Kulturessenzialismus (Reckwitz 2017) sowie der Sehnsucht nach Re-Nationalisierung, Re-Souveränisierung und Re-Vergemeinschaftung (Koppetsch 2019) beziehungsweise gar illiberaler Demokratie (Rauterberg 2018) vermeintlich deklassierter Gesellschaftsteile.¹⁰²⁹ Zwar sei rezenten Forschungsergebnissen aus Soziologie, Ökonomie, Politikwissenschaft sowie Kunst- und Kulturwissenschaft zugestimmt, dass eine Zeitenwende im Begriff ist, sich zu vollziehen: So vergleicht Koppetsch das gegenwärtige Erstarken von rechtspopulistischen Protestbewegungen mit dem linksliberalen Strömungen der Zeit um 1968 und den Folgejahren. Demnach finden sich – ungeachtet ihrer konträren Ausrichtung¹⁰³⁰ – damals wie auch in der Gegenwart die drei in ihrem Zusammenwirken Subversion auslösenden „strukturellen Aspekte [der] Deklassierung, Legitimationskrise und Krisenergebnisse [jew. sic!]“¹⁰³¹. Dies führt nun im Falle des Aufkommens rechtsorientierter Parteien zu einer progressiven Rückwärtsorientierung mit dem Wunsch einer Wiederherstellung eines konformistischen und exklusiven Kollektivs.

Allerdings lässt diese Perspektive die zunehmende und in weiten Gesellschaftsteilen akzeptierte und sedimentierte Suprastaatlichkeit wie beispielsweise den Einfluss des Europaparlaments oder den transnationalen Bündnisse und Abkommen außer Acht. Ferner sei auch an die jenseits nationalstaatlicher Grenzen operierenden Konzerne, welche zunehmenden Einfluss gegenüber politischen Akteur_innen beweisen, erinnert. Insbesondere diese Staatsgrenzen transzendierenden Institutionen und Marktmächte drängen die Gesellschaft immer mehr hin zu einem entnationalisierten Kollektiv. So rücken nicht nur die kosmopolitische „spätmoderne[] Akademikerklasse“¹⁰³², sondern auch die oftmals prekären Dienstleistungsmilieus – durch ökonomischen Netzwerkkapitalismus und Migrationsbewegungen – enger aneinander. Darüber hinaus ist es die gegenwärtige Klimadebatte, welche in letzter Konsequenz die Menschheit in Betroffenheit eint.

Eine den Re-Figurationen entgegenlaufende Geisteshaltung zeigt sich beispielsweise in den „Ateliers de la Pensée“ (zuletzt 01. - 04.11.2019) in Dakar, eines interdisziplinären Thinktanks zur Zukunftsgestaltung des afrikanischen Kontinents. Im Zentrum der Diskussion steht die Selbstbestimmung und Kommunikation auf Augenhöhe mit außerafrikanischen

¹⁰²⁹ Zur Vertiefung siehe: Koppetsch 2019, Kap. 1.

¹⁰³⁰ Siehe dazu insbes.: Koppetsch 2019: S. 43-47.

¹⁰³¹ Koppetsch 2019: S. 43.

¹⁰³² Reckwitz 2017: S. 309.

Politik-, Wirtschafts- und Kultursystemen.¹⁰³³ Leitend ist dabei jedoch nicht die genannte Trias aus Re-Nationalisierung, Re-Souveränisierung und Re-Vergemeinschaftung, sondern der gleichberechtigte Austausch und das Bewusstsein um die *connected histories*. Ähnlich wie bereits hinsichtlich der Restitutionsdebatte von Kunst- und Kulturgütern formuliert (siehe Einleitung), findet ein Zusammendenken von Individualität beziehungsweise konkreter Identität *im* Kollektiv statt. So ist es den Raubgut zurückfordernden Parteien vorrangig von Wichtigkeit, dass das an ihnen verübte Unrecht anerkannt wird und die Artefakte juristisch ihren ursprünglichen Eigentümern zugeschrieben werden. Die semiophorischen Güter selbst müssen allerdings nicht statisch auf afrikanischem Territorium rückverbracht bleiben. Im Gedanken einer Weltgesellschaft könnten auch sie, nach symbolischer Rückgabe, dementsprechend zirkulieren – als *Einheiten in Vielheit*.

Das im Vorliegenden von Ogbob hochgehaltene Prinzip der *Unity in Diversity* beschreibt nun exakt das Wesen der Homolokie. So lässt eine *Einheit in Vielfalt* einen breiten Toleranzrahmen von Lebensentwürfen jenseits von Identitätsverlust zu. Ähnlich der agonistischen Arena (siehe II.4) können innerhalb einer homoloken Gesellschaft *verschiedene* nebeneinander gültige und gleichwertige *Arten zu sein* ausgehandelt werden. Das Ziel ist dabei allerdings nicht, eine *Einigkeit* in Vielfalt beziehungsweise eine auf Dauer gestellte Harmonie und Widerspruchsfreiheit zu kreieren. Vielmehr wird ein konsensualer Einheitsrahmen angestrebt, innerhalb dessen sich die vielstimmigen Lebensentwürfe parallel, sich schneidend oder losgelöst voneinander – aber durch den gemeinsamen Rahmen geeint –, entwickeln können. So stellt Ogbob eigenen Angaben nach in seiner Arbeit „Fragen über Einheit und Vielfalt sowie über das Streben nach Gleichheit in einer zunehmend globalisierten Welt.“¹⁰³⁴ Diese beantwortet er nicht nur künstlerisch, sondern formuliert auch dezidiert seine Ansicht, dass wir „Teil eines internationalen Zusammenhanges sein [sollen], in dem der Austausch verschiedener Aspekte von Kultur, Sprache und Übersetzung inbegriffen ist.“¹⁰³⁵

Ogbobs preisgekrönte Klanginstallation *PLAYBACK - The African Union: 20 to 20,000 Hz* betont darüber hinaus „die Tatsache, dass Zuhören mehr als eine Geste sein kann. Sie versteht das Zuhören als eine Haltung, als das Einnehmen einer Position, die Voraussetzun-

¹⁰³³ Zur Vertiefung des jüngsten Treffens, siehe: Häntzschel, Jörg: Utopia des Südens, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 259 (09.11.2019), S. 17. – Häntzschel, Jörg: Der Akt des Teilens. Achille Mbembe über die Möglichkeit einer globalen Gesellschaft und die Zukunft Afrikas, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 7 (10.01.2020), S. 11.

¹⁰³⁴ Werner 2015b: S. 18.

¹⁰³⁵ Werner 2015b: S. 18.

gen für die Tragfähigkeit von Gedanken schafft, die sich in die Welt ausbreiten.“¹⁰³⁶ Anders als bei visueller ist bei audiobasierter Kunst „das Sichtbare nicht mehr zwingend kontingent: Klänge teleportieren und die Kraft der Imagination kann sich ungehindert entfalten. [...] Und genau das ist die Wirkmacht des Klanges: Sie lässt die Grenzen des Realen oder des Imaginierten verschwimmen.“¹⁰³⁷ So überlagern sich in *PLAYBACK* nicht nur Vergangenheit und Gegenwart beziehungsweise Zukunft, sondern auch Faktizität und Imagination beziehungsweise Vision. Mit Blick auf Ogbohs im vorliegenden Kontext besprochenen beiden Soundinstallationen *PLAYBACK - The African Union: 20 to 20,000 Hz*, 2014 und *Song of the Germans*, 2015 sei geschlossen, dass sie „eine konkrete Utopie im Sinne der Philosophie Ernst Blochs [suggerieren] und [...] eine hoffnungsvolle Zukunft [antizipieren], in der das Hybride zur Normalität geworden sein wird.“¹⁰³⁸

Wie in der vorliegenden Arbeit dargelegt wurde, hat die Kunst die Homologie bereits vorweggenommen – die Aufhebung der Diskrepanz von *verschiedenen Arten zu sein*. Dieses künstlerisch visuell und auditiv erfasste Phänomen ist selbst nicht an Nationalstaatlichkeit gebunden und kann überall erfahren, beobachtet und – in bisweilen bedingter Freiheit – gelebt werden. Jenseits von Kulturessenzialismus und Renationalisierungsstreben ist es gerade diese lose Konsensfindung, welche benötigt wird, kommende Herausforderungen – wie es sich beispielsweise in der aktuellen Klimadiskussion manifestiert – zu meistern. Bereits in Vorausschau auf die documenta 15 im Jahr 2022 wird deutlich, dass das Begriffspaar des „selbst-bewussten Kollektivs“, wie es die künstlerische Leitung unter ruangrupa in Aussicht stellt, keinen Widerspruch, sondern eine erstrebenswerte Perspektive offenbart.

Homologie demnach als Ausweg oder gar als Allheilmittel gegen progressive Rückwärtsbewegungen hochzuhalten, würde zu weit führen. Diese jedoch mit ihrem grundlegenden Prinzip des Zusammendenken distinktiver Seinsformen und gepaart mit einer vorbehaltlosen Anerkennung ontologischer Simultaneität hat das Potenzial, eine Geisteshaltung jenseits von Exklusion und marginalisierender Distinktion zu etablieren.

¹⁰³⁶ Werner 2015b: S. 18.

¹⁰³⁷ Nzewi, Ugochukwu-Smooth C.: If found please return to Lagos: Das Reale und die Republik der Imagination, in: Emeka Ogboh. If found please return to Lagos, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. von Johan Holten, Bielefeld/Berlin 2017, o.S.

¹⁰³⁸ Heese, Luisa: Sufferhead Original. Konkrete Utopie einer hybriden Gesellschaft, in: Kat. Ausst. Baden-Baden 2017, o.S.

Homologie, wie sie die Kunst bereits veritabel vor Augen führt, kann somit als Chance auf eine tolerante Weltgesellschaft verstanden werden. Um diese vom Forschungsausgangspunkt der Kunst aus fortzuführen, bedarf es der Vielstimmigkeit aus Wissenschaft, aus Politik sowie aus den verschiedenen Gesellschaften beziehungsweise schlichtweg der Stimme jedes einzelnen Menschen.

IV. Essayistisches Nachwort: Kunstgeschehen und Homolokie unter dem Brennglas der Covid-19-Pandemie

„Kunst und Kultur sind eben in einem sehr buchstäblichen Sinn Lebensmittel.“¹⁰³⁹

Unvergessliche Zeit, so betitelt präsentiert die Ausstellung im Bregenzer Kunsthaus in den Sommerwochen vom 05. Juni bis 30. August den Besuchern „einfühlsame Einblicke in die gegenwärtigen Existenzbedingungen von Isolation und Gefährdung“.¹⁰⁴⁰ In seiner Pressemitteilung bezeichnet sich „[d]as Kunsthaus Bregenz“ vollmundig als „die einzige Institution in Österreich, die punktgenau auf die gegenwärtige Situation reagiert“¹⁰⁴¹, indem sie Arbeiten sieben zeitgenössischer Künstler_innen zeigt, „die entweder während der Krise entstanden sind oder sich als ihre Vorahnung lesen lassen“.¹⁰⁴² So bespielen Annette Messenger und das von William Kentridge gegründete interdisziplinäre Centre for the Less Good Idea das Erdgeschoss des Kunsthauses, Ania Soliman und Marianna Simnett teilen sich die erste Etage, Helen Cammock stellt im zweiten Stockwerk aus, während Markus Schinwald und Rabih Mroué ihre Werke im dritten Stockwerk zeigen. Dabei sind es die Arbeiten von Soliman und des Centre for the Less Good Idea, welche die Pandemie unmittelbar visuell erfahrbar machen.

Soliman präsentiert ihre unmittelbare Selbsterfahrung des Pandemiegeschehen in zwölf Ausstellungsvitrinen. In ihrer Serie *Journal of Confinement*, 2020 vereint die Künstlerin drei Ausdrucksebenen. Pro Tischvitrine werden zwei Tage des *Journals* präsentiert. Diese Tageskommentare setzen sich, von links ausgelegt, aus je einer Zeichnung, einer Fotografie sowie einem papierenen Computerausdruck zusammen, deren Formate jeweils quadratisch gewählt sind. Die Zeichnungen in Schwarz-Weiß werden stets durch signalrote Buchstaben, Zahlen oder expressive Linien ergänzt. Das Sujet der durchweg innerbildlich datierten Zeichnungen steht oftmals im Kontext des pandemischen Tagesgeschehens in Frankreich beziehungsweise in Paris, dem Wohnort der polnisch-irakischen Künstlerin. Diese Hervor-

¹⁰³⁹ Bundespräsident Frank Walter Steinmeier in seiner Rede zum 01. Mai 2020 anlässlich des Europakonzerts der Berliner Philharmoniker (03:56 min), 03:33 min, auf: Bundespräsident, pub. o. Datum: <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/05/200501-Europakonzert-Philharmonie.html?nn=9042544> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

¹⁰⁴⁰ Eingangszitat (S. 2) des Museumsdirektors Thomas D. Trummer in: Pressemitteilung des Kunsthauses, auf: kunsthaus-bregenz: https://www.kunsthaus-bregenz.at/fileadmin/user_upload/KUB/Presse/Aktuelle_Ausstellung/Unvergessliche_Zeit/P_Pressemitteilung_Unvergessliche_Zeit.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

¹⁰⁴¹ Bregenz Pressemitteilung 2020: S. 2.

¹⁰⁴² Bregenz Pressemitteilung 2020: S. 2.

hebung der Abstammung wird von der Künstlerin selbst vorangetrieben, da sie in den mittig platzierten Fotografien zahlreiche Fotos aus dem privaten Familienalbum öffentlich zugänglich macht. Allerdings ist das Kunsthaus Bregenz nicht die ursprüngliche Distributionsplattform. Wie es das für onlinemedienaffine Besucher_innen charakteristische Quadratformat nahelegt, handelt es sich bei der Fotografie sowie bei dem rechts ausliegenden Papier um ausgedruckte Posts auf der Onlineplattform *Instagram*. Solimans „Projekt über Intimität, Gedächtnis und die Technologien der Kommunikation“¹⁰⁴³ vermittelt eine spezifische Nahbetrachtung des Alltagsgeschehens während der Pandemie. Dabei blickt der_die Besucher_in durch das diaristische *Journal of Confinement* dezidiert durch die Augen Solimans, welche die Isolation darüber hinaus nutzt, eine Rückblende ihres eigenen Lebens und Aufwachsens als Tochter eines polnisch-irakischen Ehepaars in Bagdad aufzunehmen. Fragmente ihrer Kindheit werden zu Analogiekonstruktionen der Erwachsenen, denkwürdige Episoden der Vergangenheit treten in unmittelbaren Kontakt zur Außerordentlichkeit der Gegenwart. Die persönlichen Texte Solimans und der tiefe Einblick in mehrere Wochen ihres Lebens während des *lockdown* in Paris in Kombination mit den Familienfotografien von hohem Individualitätswert lassen jedoch einen ambivalenten Nachhall zurück.

Der vertrauliche Ton und die einladende Intimität erinnern an Arbeiten von Sophie Calle. Deren Werk, welches latente Kippmomente aufweist, beschreibt letztlich kein trittsicheres Parkett der Ahnenschau. Gerade die rezente Arbeit *Meine Mutter, meine Katze und mein Vater und ich – in dieser Reihenfolge*, 2012-2019, welche im Rahmen einer umfassenden Soloschau vom 07.03. bis 27.09.2020 im Kunstmuseum Ravensburg gezeigt wird, kombiniert autobiografische Texte mit großformatigen Fotografien. Calles Spiel der feinen Untertöne und ihre Affinität zur Grenzauslotung des Absurden, welche ihr Werk seit Jahrzehnten charakterisieren, eröffnet auch in Ravensburg ein autofiktionales Gespinnst. Jenseits von Voyeurismus erzählen die Texte den Besucher_innen freimütig und in jovialem Ton vom Sterben der engsten Vertrauten Calles – gemäß dem Titel zuerst der Mutter, ihrer Katze *Souris* und schließlich ihres Vaters. Die den Texten an die Seite gestellten Fotografien dienen fallweise als Beleg beziehungsweise als Anlass des Textes und ergänzen sich damit wechselseitig zu gleichwertigen Lebenskommentaren. Die Lektüre, welche Elemente des Romans, der Glosse sowie lyrische Züge vereint, versammelt höchst Persönliches. Diese tritt in einer Nahbarkeit an den_die Betrachter_in heran, welche jene_n in einer Mischung aus

¹⁰⁴³ Siehe dazu das digitalisierte Begleitheft der Bregenzer Ausstellung (Bregenz Begleitheft 2020): S. 18, auf: https://www.kunsthhaus-bregenz.at/fileadmin/user_upload/KUB/Presse/Aktuelle_Ausstellung/Unvergessliche_Zeit/Ausstellungsheft_KUB_2020.02_Unvergessliche_Zeit.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Irritation, Betroffenheit und Ungläubigkeit zunächst zurückweichen lässt. Mittels dieser Über-Authentizität zielt Calle jedoch auf Gegenteiliges und schafft bewusst Raum zur Selbstbefragung des_der Einzelne_n angesichts existenzieller Themen wie Liebe, Trauer und Verlust.

Dieser Schwebezustand von autofiktionaler Nahbarkeit und kontrollierter Authentizität beziehungsweise die „künstlerische[] Verarbeitung, in der perfekten ästhetischen Form und glatten Umsetzung“ hinterlassen einen Eindruck von „Distanz und Gültigkeit über das Persönliche hinaus“¹⁰⁴⁴, dem sich auch das *Journal of Confinement* von Soliman nicht verwehrt. Gezeigt wird hier ein modellhaftes Erleben und Verarbeiten von Krisenmomenten über die diachrone und doch stets synchron verflochtene Zeitachse des Lebens hinweg.

Zwar nicht unbedingt einen Einblick in die Persönlichkeiten des_der einzelnen Künstlers_Künstlerin, doch zumindest in deren Arbeitsweisen und Ateliers gewährt die Arbeit des Centre for the Less Good Idea um den Künstler William Kentridge. Die Thematisierung der Pandemie ist hier weniger auf der inhaltlichen als vielmehr auf der formalen Ebene angesiedelt. So bildet diese den Anlass des *derartigen* Präsentationsformats. Ursprünglich als mehrtägige Veranstaltungsserie in Johannesburg geplant, präsentiert sich das für das Frühjahr angesetzte Life-Event des selbstbeschriebenen „interdisciplinary incubator space for the arts“¹⁰⁴⁵ den Besucher_innen pandemiebedingt nun als 29-minütiger Film. Innerhalb dieser titelgebende Zeitangabe versammelt *29 Long Minutes*, 2020 einminütige Kurzbeiträge der ursprünglich eingeladenen Kunstschaaffenden sowie kleine Filmeinspielungen explizit aus dem Atelier Kentridges. Die Einzelbeiträge werden nur durch kurz eingeblendete Zwischenbilder mit aufsteigender Nummer von 1-29 voneinander getrennt und erfahren keine weitere erklärende Moderation. Die Sujets der von der Künstlerin und Co-Direktorin Bronwyn Lace kuratierten Kurzfilme stehen völlig für sich und folgen keinem signifikanten Narrativ, außer dem Anspruch der Visualisierung des Selbsterlebens der (Um-)Welt unter pandemischen Vorzeichen.¹⁰⁴⁶ Dabei sind es vor allem Kentridges zeichnerische Filmmontagen, welche auf die konkreten Modifizierungen des Alltagslebens durch die Covid-19-Pandemie verweisen. Diese Einspielungen mit Kentridge als Handelndem sind oftmals von feinem, augenzwinkerndem Humor angesichts der Ausnahmesituation geprägt und bieten

¹⁰⁴⁴ Schreiner, Michael: Dem Verschwinden nachspüren, in: Illertisser Zeitung, Nr. 167 (22.07.2020), S. 22.

¹⁰⁴⁵ Siehe dazu die Webseite des Centre for the Less Good Idea: <https://lessgoodidea.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

¹⁰⁴⁶ Siehe dazu Bronwyn Lace im Gespräch mit Thomas D. Trummer und Markus Schinwald (49:42 min), 12:41 min, verlinkt auf der Homepage des Kunsthause Bregenz und publiziert auf YouTube am 16.6.2020: https://www.youtube.com/watch?time_continue=106&v=6Q0sJBIADHE&feature=emb_logo [letzter Zugriff: 03.08.2020].

gegenwärtig weltweites Identifikationspotential. Auch in dieser Arbeit fließen – in ihrer Kürze beziehungsweise Kondensierung der Künstler_innenbeiträge noch gesteigert – Befremdliches und Vertrautes im Sinne eines Jedermann-Erlebens ineinander: Unbegreifliche Ereignisse einerseits und fremdgeprägte Routinen andererseits bestimmen nun den Alltag eines_einer jeden.

Dem Präsentationsformat des Films kommt im Vorliegenden eine Doppelrolle zu. So verweist *29 Long Minutes* in seiner Werkgenese auf die Konsequenzen des pandemischen Geschehens – auf das Gebot des *social distancing* sowie auf dessen häufige Konsequenzen der Isolation, der Sehnsucht und der Einsamkeit. Eine zweite, auf den ersten Blick ungewöhnliche und neue Betrachtungsperspektive ergibt sich aus der Materialität des Filmes beziehungsweise aus den generellen Anforderungen der Präsentation des Formats an den Ausstellungsraum. So bestehen vier der sieben künstlerischen Positionen innerhalb der Präsentation der *Unvergesslichen Zeit* des Bregenzer Kunsthouses aus mehrminütigen Videoarbeiten, welche die Besucher_innen zum längerfristigen Verweilen auffordern. Im Jargon der Zeit gesprochen, ergeben sich genau hier ausstellungsinterne *hotspots*, an deren Aufenthalt (in der Regel) nonverbale Aushandlungsprozesse stattfinden: Abstandswahrung auf den davor platzierten Sitzmöglichkeiten sowie Aufstellungen im Halbrund mit gleichzeitig maximalem zwischenmenschlichen Abstandsgebot und größtmöglicher Annäherung an das Gerät zwecks Soundqualität. Dabei nicht zu vergessen, findet ein stetes Platzgewähren für die Passierenden und für die Neuankömmlinge statt, sodass die Kunstbetrachtung meist ein ausschnittthafter *Nebenschauplatz* bleibt.

An diesen Punkt mit einem Schritt zurückgewichen und die Ausstellung im Modus der Besucherfrequentierung betrachtet, wirkt der Museumsraum nun selbst wie eine Bühne. Mutig soll an dieser Stelle die Assoziation zu Anne Imhofs Bespielung des deutschen Pavillons anlässlich der 57. Biennale in Venedig hergestellt werden.¹⁰⁴⁷ Im Aufführungsgeschehen ihrer rund vierstündigen Performance *Faust*, 2017 werden sowohl körperliche wie auch mentale Identitätsfragen verhandelt. So vergegenwärtigen die vier Protagonisten in einem scheinbar immerwährenden Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, von triebhafter Körperlichkeit und geistiger Entrückung die komplexen Anforderungen an die zeitgenössische menschliche Existenz. Lust, Gewalt und Macht fließen gleichermaßen in *Faust* zusammen und werden durch die Körper der Performer im Raum greifbar. Latent wird dabei eine Atmosphäre des Konflikts zwischen Instinkt und Intellekt aufrechterhalten: „Die[]

¹⁰⁴⁷ Zur Vertiefung, siehe: Anne Imhof. *Faust*, Ausstellungskatalog 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, hg. von Susanne Pfeffer, London 2017.

begehrten schönen Körper zelebrieren ihre Dysfunktionalität¹⁰⁴⁸ und agieren doch souverän im Aufführungsraum.

Mit Blick auf das Bregenzer Ausstellungshaus ist es weniger die konzeptuelle Ähnlichkeit als vielmehr die Entsprechung der Aura der Körperlichkeit, welche hervorzuheben ist: zusammenballen und auseinanderstieben, aneinanderrücken und weitflächig umgehen. Die auf der musealen Bühne auftretenden Besucher_innen erscheinen ebenfalls als geräuschlose Wanderer. Die angespannte Stille wird nur punktuell von musikalischen Kaskaden (Simnett und Mroué) oder von eingesprochenen essayistischen Momentaufnahmen aus dem Off (Cammock) durchbrochen. Maskiert und einander doch vertraut drängen sich Paare und Familie zusammen und bilden in ihrem Ensemble einen Reigen als berührungsfurchtsame, zerbrechliche Blasen. Eine geführte Schulklasse gleicht einem stummen Bienenschwarm, der sich eine Schneise durch die anderen Kleingröppchen bahnt. Misstrauische Blicke treffen auf schuldbewusste Mienen, welche trotz der Mundnasenbedeckung lesbar bleiben. Verloren im Kollektiv und zerrissen zwischen instinktivem Sozialisierungswunsch und rationalem Abstandsgebot so präsentieren sich die Besucher_innen ähnlich Imhofs Performer als eine von außen eingeschworene Gruppe, die auf einzig intern bekannten Codes einer klaren Regie folgen. Eine ungeschriebene Choreografie, treu befolgt in einer *unvergesslichen Zeit*.

Im gegenläufigen Sinne *vergessen*, so schien es, galt in der Hochphase des *lockdown* in Deutschland der Kultursektor. Bundespräsident Frank Walter Steinmeiers spätes Bekenntnis zu Kunst und Kultur als Grundbedingungen menschlicher Existenz beziehungsweise als „Lebensmittel“ vermag nicht über die Desiderate der Bundesregierung hinsichtlich der finanziellen Unterstützung Kunst- und Kulturschaffender hinwegzutäuschen. Gerade in diesen Monaten stellen sich tiefgreifende Fragen von Relevanz und Angemessenheit, welche die Regierenden vor schwer zu evaluierende Antworten und gegenwärtig noch nicht gelöste Aufgaben stellen. Trotz der Einrichtung erster Hilfefonds und arbeitstechnischer Ausnahmeregelungen sind die Dauer und der Umfang der pandemiebedingten Krise im Kunst- und Kultursektor aktuell nicht absehbar, wobei kontroverse Diskussionen das kulturelle Feld prägen. Exemplarisch sei jenseits der Feuilletondebatten in den Tages- und Wochenzeitungen auf das monatlich erscheinende Kunstmagazin *monopol* verwiesen. So titelt dieses im Juni „Corona-Krise: Wie die KUNSTWELT sich NEU ERFINDEN muss [sic!]“¹⁰⁴⁹ und setzt sich in Interviews mit zwölf einflussreichen Persönlichkeiten des aktuellen Kunstgeschehens

¹⁰⁴⁸ Hohmann, Silke: Anne Imhof. Kontrolle, Körper, Gegenwart, in: *Monopol*, 05/2017, S. 66-77, S. 77.

¹⁰⁴⁹ Cover, in: *Monopol* 06/2020, o.S.

über zukünftige Veränderungen des Kunstmarktes auseinander. Im Rahmen des 37-seitigen Spezialteils kristallisieren sich aus den Aussagen der international verorteten Künstler_innen und Kurator_innen die deutlichen Perspektiven von Lokalität, Digitalisierung, Nachhaltigkeit und Sozialität heraus. In der nächsten Ausgabe allerdings erfolgt bereits eine Diskussion über ein „Reset nach Corona: Welche Kunst wollen wir retten?“, wie das Magazin titelt und um gleich im Anschluss daran auf dem Cover „die besten Kunstaussflüge für den Sommer“ anzukündigen¹⁰⁵⁰. Im Innenteil entfaltet sich eine Pro-Contra-Debatte um finanzielle Förderungswürdigkeit, Elitarismus der Kunst, Relevanz- und Normativitätsdenken sowie um Wettbewerbsstrukturen.¹⁰⁵¹ Diese Form der Berichterstattung sowie die journalistische Aufmachung hinsichtlich der „Skulpturen-Schnitzeljagd durch Deutschland mit Kunst an der frischen Luft“¹⁰⁵² verflachen die drängenden Argumente der Mai-Ausgabe und suggerieren ein Anknüpfen an vorherige Denkstrukturen und gesellschaftliche Gepflogenheiten. Es sei wünschenswert, dass die Äußerungen und Beiträge von Chus Martínez, Daniel Birnbaum, Cao Fei, Jitish Kallat, Ippolito Pestellini Laparelli, Hans Ulrich Obrist, Shilpa Gupta, Despina Stokou, Elena Filipovic, Katharina Grosse, Njama Safia Sandy, Hito Steyerl und ruangrupa sowie die beiden luziden Berichterstattungen der Journalistin Beate Scheder¹⁰⁵³ in der Juni-Ausgabe derartiges Kontinuitätsdenken überstrahlen und konkrete sowie zeitnahe Umsetzung erfahren. Denn ungeachtet aller geschnürten und noch zu schnüren- den Unterstützungs- und Konjunkturpakete wird deutlich, dass sich die zur Grundfeste etablierte Mobilität des Kunstmarktes ändern wird. Der Superlativ der Ausrichtung von Biennalen, Triennalen und Festivals scheint gegenwärtig seinen Zenit überschritten zu haben. Auch wenn Onlineausstellungen und Streaming in der gesellschaftlichen Wahrnehmung eher als Übergangsphänomen oder kreative Notlösung erachtet werden, wird im Vorliegenden dem Gedanken einer zunehmenden Regionalisierung beziehungsweise Demobilisierung der Kunsttouristen zugestimmt.

Angesichts des steten Wiederaufflammens der Covid-19-Pandemie im Zuge allgemeiner Mobilität – sei es durch multilokale Alltagsführung oder durch berufliches wie privates Reisen – ist die angesprochene Vielörtlichkeit der Kunstdistribution nur ein Teilgebiet einer im *Westen* bisweilen exzessiven Mobilität. Während in der Einleitung der vorliegenden Arbeit

¹⁰⁵⁰ Cover, in: Monopol 07/08/2020, o.S.

¹⁰⁵¹ Pofalla, Boris/Koerner von Gustorf, Oliver: Muss Kunst elitär sein? Eine Debatte, in: Monopol 07/08/2020, S. 84-89.

¹⁰⁵² Inhaltsverzeichnis, in: Monopol 07/08/2020, S. 4-5, S. 4.

¹⁰⁵³ Scheder, Beate: Alles anders, in: Monopol 06/2020, S. 56-58. – Scheder, Beate: Weniger ist mehr, in: Monopol 06/2020, S. 66-68.

das Verhältnis von Stadt und Provinz lediglich als „polarisierend“¹⁰⁵⁴ beschrieben werden konnte, so ist im Folgenden Raum, vor dem Hintergrund der Homolokie diese vermeintliche Dichotomie von Lokalem und Urbanem beziehungsweise hier konkret Globalem in den Fokus zu nehmen und von der Warte der Kunst aus, eine Synthese anzudenken. In diesem Nachwort unter dem Brennglas der Covid-19-Pandemie untersucht, mag gegenwärtiges Gedankengut zur Entwicklung des Kunstfeldes womöglich retrospektiv utopisch erscheinen. Doch gerade weil das Ausmaß des Pandemiegeschehens derzeit kaum abzusehen ist, scheint es als besonders lohnenswert, der Unsicherheit mit klaren Konzepten und innovativen Ideen entgegenzutreten. Als terminologisch krisensicherer Garant fungiert, so sei im Nachfolgenden dargelegt, das neue Homolokiekonzept. Während zum Zeitpunkt der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit im Februar 2020 gegenwärtige Entwicklungen in keiner Weise absehbar waren, so erweist es sich als umso erfreulicher, dass der Neologismus seine erste Härteprüfung gut zu meistern weiß, wie nun angesichts des Spannungsfeldes von lokal/global ausblickend skizziert werden soll.

Zwei dominante Perspektiven prägen die gegenwärtige Bewältigung des ubiquitären Krisengeschehens. Dabei handelt es sich um die gegenläufigen Bestrebungen von Suprastaatlichkeit und Renationalisierung – sei es, aus *westlicher* Warte, abgelesen an den tagespolitischen Ereignissen im Europäischen Parlament oder am Rückzug der USA aus der Weltgesundheitsorganisation, der Leitstelle der Vereinten Nationen für das internationale öffentliche Gesundheitswesen und damit der zentralen Instanz für eine globale Seuchenbekämpfung. Hinter diesen tagesaktuellen Vignetten verbirgt sich der dysfunktionaler Binarismus von Lokalem und Globalem. Bei genauer Betrachtung jenseits schlaglichtartiger Stilisierungen wird deutlich, dass Lokalität und Globalität keine Gegensätze, sondern vielmehr zwei Seiten einer Medaille darstellen. So beschreiben diese Begriffe keine Polarität gegenüber dem jeweils anderen, sondern definieren sich über eine „Wechselwirkung zwischen globalen und lokalen Handlungen und Entwicklungen, Ideen und Entscheidungen“¹⁰⁵⁵. Dieser Prozess wurde bereits mit der ebenfalls hybriden Wortneuschöpfung, der *Glokalisierung* definiert, wenn gleich diese Terminologie im aktuellen Diskurs kaum mehr als Randvokabel erscheint. Dabei ist es gerade diese Denkhaltung, welche Globales und Lokales nicht als Polaritäten konstruiert, sondern deren reziproke Formung herausstellt. Erst eine derart differenzierende Weltbetrachtung vermag gegenwärtig langfristige Lösungsansätze aus einer weltweiten Gesundheitsbedrohung zu formulieren. Im aktuellen Stadium der intensi-

¹⁰⁵⁴ Siehe im Vorliegenden S. 5

¹⁰⁵⁵ Seibert, Barbara: *Glokalisierung. Ein Begriff reflektiert gesellschaftliche Realitäten. Einstieg und Debattenbeiträge*, Berlin 2017, S. 12.

ven internationalen Vernetzung in ökonomischer, politischer wie auch privater Hinsicht bedeuten essenzialisierende Strategien lediglich kurzfristige Perspektiven. Vielmehr gilt es für die zunehmend „*multinational sozialisierte[n] Gesellschaften* [sic!]", „*Handlungsprozesse [...] zwischen globalen und lokalen Kenntnissen, Religionen, Kulturen, Moden in gemeinsamer Verantwortung wahr[zu]nehmen* [sic!].“¹⁰⁵⁶ Diese Identitätsfacette des Glokalen, in welcher „*das Wissen um unterschiedliche Herkünfte, Religionen, Familientraditionen und gleichzeitig die Verbundenheit mit einem gemeinsamen Lebensort* [sic!]"¹⁰⁵⁷ angelegt ist, speist das Homolokiekonzept um eine weitere Komponente der Betrachtung. Denn auch die Glokalisierung stimmt mit der Homolokie hinsichtlich einer „*wechselseitige[n] Anerkennung der grundsätzlichen Gleichwertigkeit von Werten, Normen, Moden* [sic]"¹⁰⁵⁸ überein. Dies kann jedoch nur durch die Einübung in die Wahrnehmung und in das Aushalten homoloker Prozesse beziehungsweise in das eigene Homolokieempfinden geleistet werden. Vor diesem Hintergrund kann Homolokie als Trainingsfeld für eine multiperspektive Für-Wahrnehmung des Weltgeschehens betrachtet werden. Der Teilbereich der globalen Identitätsfacette kann demnach als Schlüssel zu einem Selbstverständnis als enthierarchisierte Weltgesellschaft fungieren.

Eine konkrete Handlungsstrategie hinsichtlich der Relativierung der Binärkonstruktion von Lokalem und Globalem im Kontext des weltweiten Pandemiegeschehens formuliert jüngst Hanno Rauterberg angesichts seiner These einer „Architektur des Ankommens“¹⁰⁵⁹. Hierbei benennt dieser nichts Geringeres als die Transformation der multilokalen (*westlichen*) Gesellschaft hin zu einer immer stärker monolokal strukturierten. Dabei appelliert Rauterberg nicht an Strategien der Selbstoptimierung und -beschränkung. Anstatt das Individuum in seiner Eigenverantwortung anzusprechen, wendet er sich vielmehr an die Stadtarchitektur als wegbereitende Instanz. Konkret soll es Stadtplanern und Architekten – hier nicht zu vergessen auch Politiker_innen – obliegen, besiedelten Lebensraum als vielschichtigen Erlebnisraum zu entwickeln. Innerhalb dieser „Architektur des Ankommens“ sollte bestenfalls eine ausgewogene Balance von Nah- und Fernweh dauerhaft eingerichtet werden. Der eigene Wohnraum ist dabei als ein fremdvertrauter zu imaginieren, welcher die homoloken Identitätsfacetten der dementsprechend komplexen und widersprüchlichen Individuen vor Ort (!) anregt, diese dezidiert nicht beschneidet und damit keinen kollektiven „Bewegungs-

¹⁰⁵⁶ Seibert 2017: S. 70.

¹⁰⁵⁷ Seibert 2017: S. 73.

¹⁰⁵⁸ Seibert 2017: S. 73.

¹⁰⁵⁹ Rauterberg, Hanno: Eine Architektur des Ankommens, in: Die ZEIT, Nr. 28 (02.07.2020), S. 46.

drang“¹⁰⁶⁰ provoziert. Um somit als Maxime eine hohe „Qualität des Verweilens“ zu erreichen, bedarf es „einer ebenfalls paradoxen Architektur und Stadtplanung, die zugleich wehmutsvoll und abwechslungsreich, befremdlich und überaus vertraut erscheint. Und so belebend, dass die Getriebenheit abflaut und ein Ankommen möglich wird, ohne dass Virologen es erst verordnen müssten.“¹⁰⁶¹ Selbiges Telos gilt, mit mahnendem Blick auf die Denkhaltung der Glokalisierung, neben den Metropolregionen ebenfalls für den ländlichen Raum. Auch und gerade hier müssen die vielschichtigen Binnenverfassungen der Individuen besondere Berücksichtigung erfahren. Die Aufgabe der Installation eines permanenten Fremdvertrauten sowie von befriedigender Grundversorgung stellen große, wenn auch lösbare Aufgaben dar.

Erste Überlegungen zu einer Ästhetisierung des Monolokalen könnten von einer Wiedererstarkung von Kunst am Bau sowie von Kunst im öffentlichen Raum mit Auftragsvergabe an lokale Kunstschaaffende ausgehen. Ferner gilt es, profane Kreativität als Koexistenz zum Museum zu enthierarchisieren. Darüber hinaus sollten Gedanken zu einer Zirkulation von Kunstwerken beziehungsweise das Konzept von Wanderausstellungen auch an kleineren Schauorten intensiviert werden. Des Weiteren bieten die neuen Technologien, welche in den letzten Monaten zunehmend benutzer_innenfreundlich ausgefeilt wurden, zunehmend verlässliche Möglichkeiten der virtuellen (kollektiven) Teilhabe an lokalen Festivals via Streaming beziehungsweise durch Public Viewing. Diese lösen Erstüberlegungen angesichts der gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten Monate machen deutlich, dass es Kunst vermag, Interaktionsräume und Residenzen zu schaffen, als Kommunikationsmittel on- wie offline zu fungieren und schließlich als veritables Lebens-Mittel für die Grundversorgung einer homolokiebewussten Gesellschaft zu sorgen. Das nun anzustrebende Ideal wäre nach einer rezenten Stellungnahme Andreas Reckwitz’ „trotz aller Interessensunterschiede das Wohl der eigenen Gesellschaft als kollektives Projekt“¹⁰⁶² in den Blick zu nehmen und dies im Lokalen gleichermaßen wie im Globalen aktiv voranzutreiben.

Dieses Anliegen muss nicht nur über den Weg neuer Technologien, sondern insbesondere über den Weg eines neues Denkens von Seiten der Politik wie auch von Seiten sämtlicher Gesellschaftsmitglieder im *Dazwischen* bestritten werden. Denn ohne die Anerkennung dieses liminalen Raumes, werden die „binären Kategorien“ sowie ihre Verfechter_innen „verlässlich an der Komplexität der Wirklichkeit scheitern“¹⁰⁶³. Homolokie mit

¹⁰⁶⁰ Rauterberg 2020: S. 46.

¹⁰⁶¹ Rauterberg 2020: S. 46

¹⁰⁶² Andreas Reckwitz im Interview mit Peter Lindner: „Ein Zurück zur Gemeinschaft ist eine Illusion“, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 147 (29.06.2020), S. 12.

¹⁰⁶³ Scheller, Jörg: Eigensinnige Einzelne, in: Die ZEIT, Nr. 28 (02.07.2020), S. 48.

seinen Implikaturen der ambivalenztoleranten und im vorliegenden Nachwort insbesondere globalen Perspektive auf das Weltgeschehen, vermag es eine krisensichere und solide Ausgangsbasis für den Aufbruch in eine ganzheitlich wohlverfasste Weltgesellschaft zu bilden und komplexen Herausforderungen wie weiteren Pandemien sowie dem alles überwölbenden Klimawandel klug begegnen zu können.

V. Literaturverzeichnis

1. Buchpublikationen

AK ForschungsHandeln 2015: AK ForschungsHandeln(Hg.): InterdepenDenken! Wie Positionierung und Intersektionalität forschend gestalten?, Berlin 2015.

Alavi 2005: Alavi, Nasrin: Wir sind der Iran. Aufstand gegen die Mullahs – die junge persische Weblog-Szene, Köln 2005.

Albrecht 2014: Albrecht, Judith: In and out of Iran. Die transnationale Verhandlung weiblicher iranischer Identitäten (Berlin, Teheran, Los Angeles), Berlin 2014 (Diss.).

Allerstorfer 2018: Allerstorfer, Julia: Visuelle Identitäten. Künstlerische Selbstinszenierungen in der zeitgenössischen iranischen Videokunst, Bielefeld, 2018.

Alloa 2012: Alloa, Emmanuel u.a. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Tübingen 2012.

Alloa/Deparaz 2012: Alloa, Emmanuel/Depraz, Natalie: Edmund Husserl – „Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding“, in: Alloa 2012, S. 7-22.

Allolio-Näcke/Kalscheuer/Manzeschke 2005: Allolio-Näcke, Lars/Kalscheuer, Britta/Manzeschke, Arne (Hg.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz, Frankfurt/New York 2005.

Altenhof 2017: Altenhof, Eliza: „zeige deine Wunde“. Krankheit und Sterben im Spätwerk von Christoph Schlingensief, in: Berbig/Faber/Müller-Busch 2017, S. 259-272.

Althusser 1977: Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung), in: Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Positionen, Hamburg 1977, S. 108-153.

Antweiler 2007: Antweiler, Christoph: Grundpositionen interkultureller Ethnologie, Nordhausen 2007.

Anz 1989: Anz, Thomas: Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik der Gegenwartsliteratur, Stuttgart 1989.

Ariès 1995: Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, München 1995 [1980].

Asholt/Fähnders 2000: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung, Amsterdam/Atlanta 2000.

Assmann 2014: Assmann, Aleida: Fotografie und Geister in der Gegenwartskunst: Treichel, Boltanski, Leibovitz, in: Assmann, Aleida/Jeftic, Karolina/Wappler, Friederike (Hg.): Rendez-vous mit dem Realen: Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld 2014, S. 167-190.

Assmann 2013: Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2013 [1992].

Authaler 2015: Authaler, Irmgard: Die Sprache des Schizophrenen. Schizophrenie aus psychologischer Sicht, Essen 2015.

- Baccei 1994:** Baccei, Tom: Das magische Auge. Dreidimensionale Illusionsbilder von N. E. Thing Enterprises, München 1994.
- Bächle 2014:** Bächle, Thomas: „Angst davor, nicht im eigenen Bild sterben zu dürfen“ – Zu den Technologien des sterbenden Selbst und der Objektivierung des Todes am Beispiel von Christoph Schlingensief, in: Hoffstadt, Christian u.a. (Hg.): Der Tod in Kultur und Medizin, Bochum/Freiburg 2014, S. 373-402.
- Backmann-Medick 1998:** Backmann-Medick, Doris: Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung, in: Breger, Claudia/Döring, Tobias (Hg.): Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 19-36.
- Badiou 2002:** Badiou, Alain: Paulus. Die Begründung des Universalismus, München 2002.
- Barnes/Redzisz 2016:** Barnes, Lauren/Redzisz, Kasia: Introduction: The Body Decides, in: Kat. Ausst. Liverpool 2016., S. 11-20.
- Barthes 2010:** Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe, Berlin 2010.
- Bathia 2002:** Bathia, Sunil: Acculturation, Dialogical Voices and the Construction of the Diasporic Self, Theory & Psychology, 12/1 (2002), S. 55-77.
- Bathia/Ram 2001:** Bathia, Sunil/Ram, Anjali: Locating the Dialogical Self in the Age of Transnational Migrations, Border Crossing and Diasporas, Culture & Psychology, 7/3 (2001), S. 297-309.
- Bauer 2018:** Bauer, Thomas: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Ditzingen, 2018.
- Baumann 2019:** Baumann, Jana: Miriam Cahn – Von neuen Körper- und Menschenbildern, in: Kat. Ausst. Bern 2019, S. 6-16.
- Baurmann 2018:** Baurmann, Jana Gioia: Bücher mit sieben Siegeln, in: Die ZEIT, Nr. 21 (17.05.2018), S. 25.
- Baurmann 2017:** Baurmann, Jana Gioia: Du bist sooo süß!!!, in: Die ZEIT, Nr. 3 (12.01.2017), S. 30.
- Bausinger 2003:** Bausinger, Hermann: Heimat im Plural – Zugehörigkeiten im Land, in: Blümcke, Martin (Hg.): Alltagskultur in Baden-Württemberg, Stuttgart 2003, S. 17-34.
- Beahrs 1982:** Beahrs, John O.: Unity and Multiplicity. Multilevel Consciousness of Self in Hypnosis, Psychiatric Disorder and Mental Health, New York 1982.
- Belliger/Krieger 2006:** Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006.
- Belting 2011:** Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2011 [2001].
- Berbig/Faber/Müller-Busch 2017:** Berbig, Roland/Faber, Richard/Müller-Busch, H. Christof (Hg.): Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller, Band 2: Das 20. und 21. Jahrhundert, Würzburg 2017.
- Bernard 2018:** Bernard, Andreas: Zasterfahndung, in: Die ZEIT, Nr. 4 (18.01.2018), S. 64.

Bernard 2017: Bernard, Andreas: Komplizen des Erkennungsdienstes. Das Selbst in der digitalen Kultur, Frankfurt a. Main 2017.

Bertz 2011: Bertz, Inka: Die Nation als Marke und Vorstellung, in: Kat. Ausst. Berlin 2011, S. 42-49.

Beuys 1980: Beuys, Joseph: Interview mit Joseph Beuys, in: Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1980, S. 10-25.

Von Beyme 2005: Von Beyme, Klaus: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905-1955, München 2005.

Bialobrzeski 2017: Bialobrzeski, Peter: Die zweite Heimat, Stuttgart 2017.

Bialobrzeski 2005a: Bialobrzeski, Peter: Heimat, Ostfildern-Ruit 2005.

Bialobrzeski 2005b: Vorwort, in: Bialobrzeski 2005a.

Bierbichler 1998: Engagement und Skandal. Ein Gespräch zwischen Josef Bierbichler, Christoph Schlingensief, Harald Martenstein und Alexander Werka, in: Bierbichler, Josef: Bensheimer Rede, Berlin 1998, S. 19-66.

Bilden 2012: Bilden, Helga: Das vielstimmig, heterogene Selbst – ein prekäres Unterfangen. Subjektivität nach der Kritik am klassischen Subjektbegriff, in: Drews, Albert (Hg.): Vernetztes Leben. Kommunizieren, Arbeiten und Lernen in der digitalen Kultur, Rehburg-Loccum 2012, S. 183-228.

Bilden 1997: Bilden, Helga: Das Individuum – ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste. Zur Pluralität in Individuum und Gesellschaft, in: Keupp, Heiner/Höfer, Renate (Hg.): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, Frankfurt a. Main 1997, S. 227-249.

Birnbacher 1998: Birnbacher, Dieter: Philosophisch-ethische Überlegungen zum Status des menschlichen Leichnams, in: Stefenelli, Norbert (Hg.): Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten, Wien (u.a.) 1998, S. 927-932.

Von Bismarck 2003: Von Bismarck, Beatrice: Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Von Osten, Marion (Hg.): Norm der Abweichung, Zürich 2003, S. 81-98.

Bleuler 2018: Bleuler, Marcel: Raum der unüberwindbaren Differenz? Christoph Schlingensiefs Arbeit in Afrika und das Operndorf-Residency 2016, in: Bleuler, Marcel/Moser, Anita (Hg.): Ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit, Bielefeld 2018, S. 171-193.

Bleuer 1986: Bleuer, Manfred: Schizophrenie als besonderer Entwicklung, in: Dörner, Klaus (Hg.): Neue Praxis braucht neue Theorie. Ökologische und andere Denkansätze für gemeindepsychiatrisches Handeln, Gütersloh 1986, S. 18-25.

Boehm 2013: Boehm, Gottfried: Leib und Leben. Die Bilder der Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Graz 2013, S. 12-23.

Bolz 2015: Bolz, Norbert: Das Leben als Form, in: Kron 2015, S. 289-302.

- Borkenhagen/Brähler 2012:** Borkenhagen, Ada/Brähler, Elmar (Hg.): Die Selbstverbesserung des Menschen. Wunschmedizin und Enhancement aus medizinspsychologischer Perspektive, Gießen 2012.
- Von Bormann 2019:** Von Bormann, Beatrice: Man Power – Woman Power. Das „Politische“ bei Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Amsterdam 2019, S. 31-36.
- Bourdieu 1987:** Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt a. Main 1987.
- Bourdieu 1970:** Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. Main 1970.
- Breher 2018:** Breher, Nina: Flüchtlinge fressen (2016), in: Rummel/Stange/Waldvogel 2018, S. 230-245.
- Bröckling 2007:** Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a. Main 2007.
- Bröckling 2004:** Bröckling, Ulrich: Der kreative Imperativ, in: Das Münster, 57. Jahrgang (2004), Sonderheft, S. 242-243.
- Bröckling 2000:** Bröckling, Ulrich: Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement, in: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt a. Main 2000, S. 131-167.
- Buhl 2019:** Buhl, Marius: Sie ändert das Leben, in: Die ZEIT, Nr. 38 (12.09.2019), S. 76-77.
- Buhr 2019:** Buhr, Elke: Senga Nengudi. Bitte um Antwort, in: Monopol, 9/2019, S. 76-83.
- Buhr/Koppetsch 2019:** Lebenslügen. Cornelia Koppetsch im Interview mit Elke Buhr, in: Monopol 9/2019, S. 56-59, S. 56.
- Bullik/Schroer 2015:** Bullik, Alexander/Schroer, Markus: Hybride Körper. (Re-)Assembling the Body?, in: Kron 2015, S. 201-222.
- Burgin 1974:** Burgin, Victor: „Situationsästhetik“, in: De Vries, Gerd (Hg.): Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974, S. 77-89.
- Buschhaus 2007:** Buschhaus, Markus: Tatort Künstlerbuch. Sterben und erinnern in Hans-Peter Feldmanns „Die Toten“, in: Macho/Marek 2007a, S. 81-102.
- Butler 1997:** Butler, Judith: The Psychic Life of Power. Theories in Subjection, Stanford 1997.
- Caglar 1997:** Caglar, Ayse S.: Hyphenated Identities and the Limits of „Culture“, in: Modood, Tariq/Werbner, Pnina (Hg.): The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community, London/New York 1997, S. 169-185.
- Cahn 2019a:** Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici und Nataša Petrešin-Bachelez im Gespräch mit Miriam Cahn, in: Kat. Ausst. Bern 2019, S. 216-229.
- Cahn 2019b:** Cahn, Miriam: Das zornige Schreiben, Berlin 2019.
- Cahn 2017:** „Wenn man so malt, macht man keine Projekte“. Miriam Cahn im Gespräch mit Ralph Ubl über Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Wien 2017b, S. 48-61.

- Camman 2017:** Camman, Alexander: Wir Einzigartigen. Warum sich heute alles um Kultur dreht: Ein Gespräch mit dem Soziologen Andreas Reckwitz über die neue Klassengesellschaft und den Wettbewerb in der Spätmoderne, in: Die ZEIT, Nr. 41 (05.10.2017), S. 42.
- Carp 2011:** Der „Provokateur“. Gespräch mit Stefanie Carp, Matthias Lilienthal, Armin Thurnher, moderiert von Pia Janke und Teresa Kovacs, in: Janke/Kovacs 2011, S. 472-484.
- Castro Varela/Dhawan 2015:** Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita (Hg.): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2015.
- Ceballos Betancur 2016:** Ceballos Betancur, Karin: Sie nennen es Arbeit, in: Die ZEIT, Nr. 27 (23.06.2016), S. 57.
- Charim 2012:** Charim, Isolde: Einleitung, in: Charim, Isolde/Auer Borea, Gertraud (Hg.): Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden, Bielefeld 2012, S. 11-16.
- Charim 2002:** Charim, Isolde: Der Althusser-Effekt. Entwurf einer Ideologietheorie, Wien 2002.
- Chebout 2011:** Chebout, Lucy N.: Wo ist Intersectionality in bundesdeutschen Intersektionalitätsdiskursen? – Exzerpte aus dem Reisetagebuch einer Traveling Theory, in: Smykalla/Vinz 2011, S. 46-60.
- Crimp 2016:** Crimp, Douglas: Porträts von Menschen mit AIDS, in: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hg.): Gender & Medien-Reader, Zürich/Berlin 2016, S. 159-176.
- Cruzvillegas 2009:** Cruzvillegas, Abraham: Autoconstrucción, in: Kat. Ausst. Los Angeles 2009, S. 14.
- Cwiernia 2018:** Cwiernia, Laura: Meine unheimliche Mitbewohnerin, in: Die ZEIT, Nr. 14 (28.03.2018), S. 23-24.
- Dean 2010:** Dean, Jodi: Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive, Cambridge/Malden 2010.
- Degele 2008:** Degle, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung, Paderborn 2008.
- Deleuze/Guattari 1976:** Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom, Berlin 1976.
- Dimbath/Heinlein/Schindler 2016:** Heinlein, Oliver/Heinlein, Michael/Schindler, Larissa: Einleitung: Körper und Gedächtnis – Perspektiven auf Zeichnungen der Vergangenheit und inkorporierte Verhaltensorientierungen, in: Heinlein 2016, S. 1-16.
- Dittmar 2019:** Dittmar, Peter: Die Fließbandkünstler, in: Die ZEIT, Nr. 19 (02.05.2019), S. 26.
- Dogramaci 2019:** Dogramaci, Burcu: Den/m Flüchtigen Gestalt geben. Zur Malerei von Miriam Cahn, in: Kat. Ausst. Bregenz 2019, S. 19-27.
- Dogramaci 2018:** Dogramaci, Burcu: Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit, Paderborn 2018.
- Dogramaci 2016:** Dogramaci, Burcu: Heimat. Eine künstlerische Spurensuche, Köln (u.a.) 2016.
- Von Drahten 1996:** Von Drahten, Doris: Der Clown als schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski (Paris, Dezember 1990), in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 228-252.

- Drechsler 2009:** Drechsler, Wolfgang: Maria Lassnig. Das neunte Jahrzehnt, in: Kat. Aust. Wien 2009, S. 29-36.
- Dreissinger 2015:** Dreissinger, Sepp: Maria Lassnig. Gespräche & Fotos, Wien 2015.
- Dreissinger/Lassnig 2015:** Dreissinger, Sepp/Lassnig, Maria: Ich gedeihe und blühe auch in der Einsamkeit sehr gut, in: Dreissinger 2015, S. 60-64.
- Dusel 2018a:** Dusel, Jürgen: Geleitwort, in: Kat. Ausst. Berlin 2018, o. S.
- Eco 1962:** Eco, Umberto: Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Mailand 1962.
- Egermann 2015:** Egermann, Eva: Verwandelte Welten ohne Wunden. Über Crip, Pop- und Subkulturen, soziale Bewegungen sowie künstlerische Praxis, Theorie und Recherche, in: Fleischmann, Alexander/Guth, Doris (Hg.): Kunst, Theorie, Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung, Bielefeld 2015, S. 175-185.
- Eigner 2010:** Eigner, Saeb: Art of the Middle East. Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran, London 2010.
- Emmerling/Kleesattel 2016:** Emmerling, Leonhard/Kleesattel, Ines (Hg.): Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, Bielefeld 2016.
- Enders 2016:** Enders, Giulia: Darm mit Charme. Alles über ein unterschätztes Organ, Berlin 2016 [2014].
- Engelbach 2002:** Engelbach, Barbara: Transformation und Metamorphose in Maria Lassnigs jüngstem Werk, in: Kat. Ausst. Siegen 2002, S. 97-102.
- Engelbach/Lassnig 2002:** Engelbach, Barbara/Lassnig, Maria: Vorstellungs- und Empfindungsbilder. Auszüge aus Briefen im Kontext der Ausstellungsvorbereitung, in: Kat. Ausst. Siegen 2002, S. 24-29.
- Englert 2009:** Englert, Kathrin u.a.: Einleitung, in: AG Queer Studies (Hg.): Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische Interventionen, Hamburg 2009, S. 9-38.
- Espinet 2012:** Espinet, David: Martin Heidegger – Der leibliche Sinn von Sein, in: Alloa 2012, S. 52-67.
- Von Falkenhausen 2014:** Von Falkenhausen, Susanne: Ex-zentrische Identitäten. Kunst, Politik und fotografischer Narzissmus seit 1960, in: Klinger 2014, S. 29-60.
- Farrell 2003:** Farrell, Laurie Ann: Introduction, in: Kat. Ausst. New York 2003, S. 12-14.
- Fastert/Joachimedes/Krieger 2011a:** Fastert, Sabine/Joachimedes, Alexis/Krieger, Verena (Hg.): Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung, Köln 2011.
- Fastert/Joachimedes/Krieger 2011b:** Fastert, Sabine/Joachimedes, Alexis/Krieger, Verena: Einführung, in: Fastert/Joachimedes/Krieger 2011a, S. 11-23.
- Feldmann 1998:** Feldmann, Hans-Peter: Die Toten. 1967-1993. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF, ... , Düsseldorf 1998.

Fetscher 2006: Fetscher, Doris: Fez oder Feutre? Koloniale Assimilationsdiskurse. Zur Rekontextualisierung kolonialer Literatur am Beispiel „assimilierter“ algerischer Autoren französischer Sprache (1928-1961), London 2006.

Florida 2000: Florida, Richard: The Rise of the Creative Class. And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life, New York 2000.

Fortenberry 2017: Fortenberry, Diane (Hg.): Honar. The Afkhami Collection of Modern and Contemporary Iranian Art, London 2017.

Foucault 2007: Foucault, Michel: Über sich selbst schreiben, in: Foucault, Michel: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, hg. von Defert, Daniel/Ewald, François, Frankfurt a. Main 2007, S. 137–154.

Foucault 1993: Foucault, Michel: Technologien des Selbst, in: Martin, Luther H./Gutman, Huck/Hutton, Patrick H. (Hg.): Technologien des Selbst, Frankfurt a. Main 1993. S. 24-62.

Foucault 1967: Foucault, Michel: Andere Räume (1967), in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 34-46.

Frank/Cook 1995: Frank, Robert Harris/Cook, Philip Jackson: The Winner-Take-All Society, New York 1995.

Frankopan 2018: Frankopan, Peter: Licht aus dem Osten. Eine neue Geschichte der Welt, Reinbek 2018 [2017].

Fricke 2016: Fricke, Anna: Maria Lassnig's Metapaintings, in: Kat. Ausst. Liverpool 2016, S. 94-104.

Fritz 2018: Fritz, Elisabeth: Wirksame Kunst. Spektakel als kritische Form und soziale Praxis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4/2018, S. 499-518.

Fuchs 2000: Fuchs, Thomas: Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie, Stuttgart 2000 (Diss.).

Funk 2011: Funk, Rainer: Der entgrenzte Mensch. Warum ein Leben ohne Grenzen nicht frei, sondern abhängig macht, Gütersloh 2011.

Garb 2011: Garb, Tamar: Hasan and Husain Essop (Interview), in: Kat. Ausst. London 2011, S. 265-268.

Gärtner/Passig 2013: Gärtner, Marcus/Passig, Kathrin: Nachwort, in: Herrndorf 2013, S. 443-445.

Gebbers, Anna-Catharina: Ich und die Wirklichkeit, in: Ausst. Kat. Berlin 2013, S. 44-53.

Georgescu 2010: Georgescu, Razvan/Georgescu, Tina: Die zärtliche Berührung. Biopsie einer Liebe, Gütersloh 2010.

Ghabaian Etehadieh 2011: Ghabaian Etehadieh, Anahita: La Photographie Iranienne. Un regard sur la création contemporaine en Iran, Paris 2011.

Glissant 2005: Glissant, Edouard: Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit, Heidelberg 2005.

- Göckede/Karentzos 2006:** Göckede, Regina/Karentzos, Alexandra (Hg.): Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur, Bielefeld 2006.
- Goodman/Joiner 1985:** Goodman, Liz/Joiner, Susan: Kreatives Patchwork. Einführung in die Technik, Ideen für Muster und Modelle, Herrsching 1985, S. 4-6.
- Granovetter 1973:** Granovetter, Mark: The Strength of Weak Ties, in: American Journal of Sociology, Bd. 78/6 (1973), S. 1360-1380.
- Gresh 2013:** Gresh, Kristen: Gohar Dashti, in: Kat. Ausst. Boston 2013, S. 93-94.
- Gronke 2003:** Gronke, Monika: Geschichte Irans. Von der Islamisierung bis zur Gegenwart, München 2003.
- Groys 2012:** Groys, Boris: Vom Privaten zum Geheimen, in: Kat. Ausst. Frankfurt 2012, S. 148-149.
- Groys 2010:** Metanoia. „Wenn alles schön ist, ist man tot“. Ein Gespräch über den Künstler Christoph Schlingensief, der am 21. August 2010 im Alter von 49 Jahren gestorben ist. Boris Groys und Carl Hegemann, in: Metanoia - über das Denken hinaus. Jens Joneleit, Oper in einem Aufzug frei nach einem Text von René Pollesch (unter freier Verwendung von Texten aus Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik von Friedrich Nietzsche) für fünf Gesangssolisten, gemischten Chor, Orchester und Live-Elektronik, hg. von der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2010. S. 90-93.
- Gugutzer 2004:** Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers, Bielefeld 2004.
- Gümüşay 2020:** Gümüşay, Kübra: Sprache und Sein, Berlin 2020.
- Ha 2005:** Ha, Kien Nghi: Hype um Hybridität, Bielefeld 2005.
- Haag 2016:** Haag, Hanna: Das Gesicht als Gedächtnis des Körpers – eine soziologische Spurensuche, in: Heinlein 2016, S. 49-57.
- Hacker 2012:** Hacker, Hanna: Queer entwickeln. Feministische und postkoloniale Analysen, Wien 2012.
- Hahn 2010:** Hahn, Alois: Körper und Gedächtnis, Wiesbaden 2010.
- Häntzschel 2020:** Häntzschel, Jörg: Der Akt des Teilens. Achille Mbembe über die Möglichkeit einer globalen Gesellschaft und die Zukunft Afrikas, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 7 (10.01.2020), S. 11.
- Häntzschel 2019:** Häntzschel, Jörg: Utopia des Südens, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 259 (09.11.2019), S. 17.
- Hardt/Negri 2004:** Hardt, Michael/Negri, Antonio: Multitude. Krieg und Demokratie im Empire, Frankfurt/New York 2004.
- Hardt/Negri 2000:** Hardt, Michael/Negri, Antonio: Empire, Cambridge (Mass.) (u.a.), 2000.
- Hart Nibbrig 1985:** Hart Nibbrig, Christiaan Lucas: Die Auferstehung des Körpers im Text, Frankfurt a. Main 1985.
- Härtel, Insa:** Verkündigung beunruhigender Wahrheiten. Maria Lassnigs „Selbstporträt als Prophet“ (1967), in: Kat. Ausst. Siegen 2002, S. 47-53.

- Hartmann 2013:** Hartmann, Stefan: Martin Kippenberger und die Kunst der Persiflage, Berlin/München 2013.
- Haupt 2012:** Haupt, Sabine: Der Topos des „Dritten“ zwischen Diskursen und Realitäten. Zur Einleitung, in: Haupt, Sabine (Hg.): Tertium Datur! Formen und Facetten interkultureller Hybridität. Formes et facettes d’hybridité interculturelle, Berlin (u.a.) 2014, S. 7-21.
- Hauptmeier 2005:** Hauptmeier, Ariel: Heimat, in: Bialobrzeski 2005a, S. 10-13.
- Heese 2017:** Heese, Luisa: Sufferhead Original. Konkrete Utopie einer hybriden Gesellschaft, in: Kat. Ausst. Baden-Baden 2017, o.S.
- Hegemann 2011:** Hegemann, Carl: Egomania. Kunst und Nichtkunst bei Christoph Schlingensief, in: Kat. Ausst. Venedig 2011, S. 199-210.
- Heidegger, Martin:** Bauen – Wohnen – Denken, in: Von Herrmann, Friedrich-Wilhelm (Hg.): Martin Heidegger: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze, Frankfurt a. Main 2000, S. 145-164.
- Heinlein 2016:** Heinlein, Michael u.a. (Hg.): Der Körper als soziales Gedächtnis, Wiesbaden 2016.
- Heiser 2016:** Heiser, Jörg: Kunst, Politik, Peinlichkeit, in: Emmerling/Kleesattel 2016, S. 21-33.
- Hensel/Engler 2018:** Hensel, Jana/Engler, Wolfgang: Wer wir sind: Die Erfahrung, ost-deutsch zu sein, Berlin 2018.
- Hermans 2001:** Hermans, Hubert: The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning, in: Culture & Psychology, 7/3 (2001), S. 243-281.
- Herrndorf 2013:** Herrndorf, Wolfgang: Arbeit und Struktur, Berlin 2013.
- Herzogenrath 1973:** Herzogenrath, Wulf (Hg.): Selbstdarstellung. Künstler über sich, Düsseldorf 1973.
- Hettlage 1984:** Hettlage, Robert: Unerhörte Eintragungen in ein Gästebuch – à propos „Gastarbeiter“!, in: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie, 1984 (2), S. 331-354.
- Hettlage-Varjas/Hettlage 1984:** Hettlage-Varjas, Andrea/Hettlage, Robert: Kulturelle Zwischenwelten. Fremdarbeiter – eine Ethnie?, in: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie, 1984 (2), S. 357-403.
- Hieber 2015:** Hieber, Lutz: Politisierung der Kunst. Avantgarde und US-Kunstwelt, Wiesbaden 2015.
- Hillermann 2017:** Hillermann, Hendrik: Victor Witter Turner. Eine Biografie, Stuttgart 2017.
- Hochreiter 2011:** Hochreiter, Susanne: „Den Skandal erzeugen immer die anderen“. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs, in: Janke/Kovacs 2011, S. 435-452.
- Hoerschelmann 2017:** Hoerschelmann, Antonia: Ja ja aber sowieso nein. Zu den Zeichnungen und Aquarellen von Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Wien 2017b, S. 10-22.

Hoesle 2004: Hoesle, Adalbert: Subduktive Massnahmen ZBO – SdM 052004. 1500 Jahre Sonderschutz der UNESCO für 50 zeitgenössische Kunstwerke/Die Bonner Deutung, in: Kat. Ausst. Bonn 2004, o.S.

Höfchen 2008: Höfchen, Heinz: Anahita Razmi. Acht Schritte zum Glück, in: Höfchen, Heinz/Berger, Renate (Hg.): Anahita Razmi. Junge Kunst 2008, anläss. des 2. Preises des Saar Ferngas Förderpreises Junge Kunst, Kaiserslautern, Saarbrücken 2008, o. S.

Hoff 2014: Hoff, Karin: Strindbergs Inszenierung des Selbst als ästhetische Praxis, in: Laferl, Christoph F./Tippner, Anja (Hg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert, Bielefeld 2014, S. 37-55.

Hoffmann 2011: Hoffmann, Matthias: „Sterben? Am liebsten plötzlich und unerwartet.“ Die Angst vor dem „sozialen Sterben“, Wiesbaden 2011 (Diss.).

Holborn 2006: Holborn, Mark (Hg.): Annie Leibovitz. A Photographer's Life 1990-2005, München 2006.

Holfelder 2019: Holfelder, Moritz: Unser Raubgut. Eine Streitschrift zur kolonialen Debatte, Berlin 2019.

Hohmann 2020: Hohmann, Silke: Anne Imhof. Kontrolle, Körper, Gegenwart, in: Monopol, 05/2017, S. 66-77.

Holler-Schuster 2013: Holler-Schuster, Günther: Maria Lassnig. Der Ort der Bilder, in: Ausst. Kat. Graz 2013, S. 6-10.

Hölzl 2008: Hölzl, Ingrid: Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso, München 2008 (Diss.).

Hornung 1986: Hornung, Rainer: Krebs: Wissen, Einstellungen und präventives Verhalten der Bevölkerung. Psychosoziale Determinanten der Inanspruchnahme von Krebsfrüherkennungsuntersuchungen. Das Rauchen und seine psychische Bewältigung, Bern 1986.

Hubmann 2016: Hubmann, Gabriel: Kippenberger – Gericault: Eine Gegenüberstellung, in: Kat. Ausst. Wien 2016, S. 200-216.

Husserl 1973a: Husserl, Edmund: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass, Bd.: 14/2 (1921-1928), hg. von Iso Kern, Den Haag 1973.

Husserl 1973b: Husserl, Edmund: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass, Bd.: 13/1 (1905-1920), hg. von Iso Kern, Den Haag 1973.

Husserl 1952: Husserl, Edmund: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution, Bd.: 4/2, hg. von Marly Biemel, Den Haag 1952.

Jabès 1993: Jabès, Edmont: Ein Fremder mit einem kleinen Buch unterm Arm, München/Wien 1993.

Jacobi 2009: Jacobi, Hannah Sophia: Positionen zeitgenössischer iranischer Kunst im Kontext einer globalen Kunstgeschichte. Repräsentationen kultureller Identität in der Kunst von Khosrow Hassanzadeh, Shadi Ghadirian und Farhad Moshiri/Shirin Aliabadi, Berlin 2009 (Magisterarbeit).

- Jahn 2013:** Jahn, Andrea: Make–Believe–Remake. Anmerkungen zu Anahita Razmis Reenactments, in: Kat. Ausst. Saarbrücken 2013, S. 74-80.
- Janke/Kovacs 2011:** Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief, Wien 2011.
- Javaher-Haghighi 2011:** Javaher-Haghighi, Peyman: Iran, Mythos und Realität. Staat und Gesellschaft jenseits von westlichen Sensationsberichten, Münster 2011.
- Jestadt 2018:** Jestadt, Julian: Die Toten kommen (2015), in: Rummel/Stange/Waldvogel 2018, S. 166-180.
- Jones 1998:** Jones, Amelia: Body Art/Performing the Subjekt, Minneapolis (Minn.) (u.a.) 1998.
- Jox 2011:** Jox, Ralf J.: Sterben lassen. Über Entscheidungen am Ende des Lebens, Bonn 2011.
- Junge 2015a:** Junge, Matthias: Hybridität als Vergangenheit und Zukunft der Vergesellschaftung – eine Erkenntnischance der Gegenwartsanalyse, in: Kron 2015, S. 171-185.
- Junge 2015b:** Junge, Sophie: Kunst gegen das Verschwinden. Strategien der Sichtbarmachung von AIDS in Nan Goldins Ausstellung Witnesses: Against Our Vanishing, Berlin/München/Boston 2015 (Diss.).
- Kampmann 2014:** Kampmann, Sabine: Das Interview als Tarnkappe: Andy Warhol und Christian Boltanski, in: Ehninger, Eva/Nieslony, Magdalena (Hg.): Theorie². Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie, Bern 2014, S. 129-144.
- Kampmann 2011:** Kampmann, Sabine: Andrea Frasers künstlerischer Geschlechtsverkehr. Oder wie man Autorschaft als Prozess beschreiben kann, in: Fastert/Joachimedes/Krieger 2011a, S. 329-340.
- Karentzos 2006:** Karentzos, Alexandra: Unterschieden des Unterscheidens. Ironische Techniken in der Kunst Parastou Forouhars, in: Göckede/Karentzos 2006, S. 127-138.
- Kastl, Jörg Michael:** Inkarnierte Sozialität – Körper, Bewusstsein, non-deklaratives Gedächtnis, in: Heinlein 2016, S. 79-98.
- Kat. Ausst. Amsterdam 2019:** Maria Lassnig. Ways of Being, Ausstellungskatalog Stedelijk Museum Amsterdam, hg. von Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann und Klaus Albrecht Schröder, München 2019.
- Kat. Ausst. Arles 2017:** Iran. Année 38. La photographie iranienne contemporaine depuis la révolution de 1979, Rencontres de la photographie Arles, hg. von Anahita Ghabaian Etehadieh und Newsha Tavakolian, Paris 2017.
- Kat. Ausst. Baden-Baden 2017:** Emeka Ogboh. If found please return to Lagos, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. von Johan Holten, Bielefeld/Berlin 2017.
- Kat. Ausst. Basel 2014:** Perpetually Transient. Ambivalenz in den Werken von Anahita Razmi, Basim Magdy, Florian Graf und Bernd Behr, Ausstellungskatalog Kunst Raum Riehen Basel, hg. von Heidi Brunnschweiler, Basel 2014.

- Kat. Ausst. Berlin 2018:** Adi Hoesle. Ich male, also bin ich, Ausstellungskatalog Kleisthaus Berlin, hg. von Adalbert Hoesle, Berlin 2018.
- Kat. Ausst. Berlin 2015:** Emeka Ogboh. Playback. The African Union: 20 to 20,000 Hz, Ausstellungskatalog ifa-Galerie Berlin, Stuttgart 2015.
- Kat. Ausst. Berlin 2013:** Christoph Schlingensief, Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art Berlin, hg. von KW Insitute u.a., Köln 2013.
- Kat. Ausst. Berlin 2011:** Heimatkunde. 30 Künstler blicken auf Deutschland, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Berlin, München 2011.
- Kat. Ausst. Berlin 2000:** Unterbrochene Karrieren. Hannah Wilke, 1940 – 1933, Ausstellungskatalog NGBK/Haus am Kleistpark Berlin, hg. von Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 2000.
- Kat. Ausst. Bern 2019:** Miriam Cahn. Ich als Mensch, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, hg. Stiftung Haus der Kunst München, München 2019.
- Kat. Ausst. Bern 1995:** Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, hg. von Hanne Weskott, München (u.a.) 1995.
- Kat. Ausst. Bonn 2004:** Index, Ausstellungskatalog Bundeskunsthalle Bonn, hg. von Adalbert Hoesle, Köln 2004.
- Kat. Ausst. Boston 2013:** She Who Tells a Story. Women Photographers from Iran and the Arab World, Ausstellungskatalog Museum of Fine Arts Boston, Boston 2013.
- Kat. Ausst. Bregenz 2019:** Miriam Cahn. Das genaue Hinschauen, Ausstellungskatalog Kunsthau Bregenz, hg. von Thomas D. Trummer, Köln 2019.
- Kat. Ausst. Dubai 2015:** Anahita Razmi. Sharghzadegi, Ausstellungskatalog Carbon 12 Dubai, Dubai 2015.
- Kat. Ausst. Frankfurt 2016:** Ich, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt, hg. von Martina Weinhart und Max Hollein, Köln 2016.
- Kat. Ausst. Frankfurt 2012:** Privat/Privacy, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt, hg. von Martina Weinhart und Max Hollein, Berlin 2012.
- Kat. Ausst. Graz 2013:** Maria Lassnig. Der Ort der Bilder, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz, hg. von Günther Holler-Schuster, Dirk Luckow und Peter Pakesch, Köln 2013.
- Kat. Ausst. Hamburg 1974:** Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, hg. von Günter Metken und Uwe M. Schneede, Hamburg 1974.
- Kat. Ausst. Herford 2017:** Zwischenzonen. Künstlerinnen aus dem arabisch-persischen Raum, Ausstellungskatalog Martha Herford, Dortmund 2017.
- Kat. Ausst. Innsbruck 2016:** Mapping The Body. Der Körper in der heutigen Lebenswelt, Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais Innsbruck, Wien 2016.
- Kat. Ausst. Kiel 2016:** Miriam Cahn. Auf Augenhöhe, Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel, hg. von Anette Hüsck, Kiel 2016.
- Kat. Ausst. Liverpool 2016:** Maria Lassnig, Ausstellungskatalog Tate Liverpool, hg. von Lauren Barnes und Kasia Redzisz, London 2016.

Kat. Ausst. London 2014: Martin Kippenberger. The Raft of the Medusa, Ausstellungskatalog Skarstedt Gallery London, Text von Rachel Kushner, New York 2014.

Kat. Ausst. London 2011: Figures & Fictions. Contemporary South African Photography, Ausstellungskatalog Porter Gallery, Victoria and Albert Museum London, hg. von Tamar Garb, Göttingen 2011.

Kat. Ausst. Los Angeles 2009: Abraham Cruzvillegas. Autoconstrucción: The Book, Ausstellungskatalog REDCAT Los Angeles, hg. von Karen Jacobson, Los Angeles 2009.

Kat. Ausst. Luzern 1989: Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, hg. von Martin Kunz, Klagenfurt 1989.

Kat. Ausst. Lyon 2015: Shadi Ghadirian. Rétrospective, Ausstellungskatalog Bibliothèque municipale Lyon, Paris 2015.

Kat. Ausst. München 2018: Migration bewegt die Stadt. Perspektiven wechseln, Ausstellungskatalog Stadtmuseum und Stadtarchiv München, hg. von Ursula Eymold und Andreas Heusler, München 2018.

Kat. Ausst. New York 2003: Looking both ways. Art of the Contemporary African Diaspora, Ausstellungskatalog Museum for African Art New York, hg. von Laurie Ann Farrell, Gent 2003.

Kat. Ausst. Rom u.a. 2015: Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund, Wien, Ausstellungskatalog Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom (Wanderausstellung), hg. von Gabriele Schor, München (u.a.) 2015.

Kat. Ausst. Rostock 2012: Pingo ergo sum. Das Bild fällt aus dem Hirn, Ausstellungskatalog Kunsthalle Rostock/Ars Electronica Center Linz, hg. von Adi Hoesle, Rostock 2012.

Kat. Ausst. Saarbrücken 2013: Anahita Razmi. Swing State, Ausstellungskatalog Stadtgalerie Saarbrücken/Kunstverein Hannover, Saarbrücken 2013.

Kat. Ausst. Siegen 2002: Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002, Ausstellungskatalog Museum für Gegenwartskunst Siegen, hg. von der Stadt Siegen u.a., Siegen 2002.

Kat. Ausst. Stade 2013: Christus reloaded. Das Christusbild im 20. Jahrhundert. Werke der Stiftung Christliche Kunst Wittenberg, Ausstellungskatalog Kunsthause Stade, hg. von Ina Hildburg und Sebastian Möllers, Köln 2013.

Kat. Ausst. Venedig 2017: Anne Imhof. Faust, Ausstellungskatalog 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, hg. von Susanne Pfeffer, London 2017.

Kat. Ausst. Venedig 2011: Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011, Ausstellungskatalog 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, hg. von Susanne Gaensheimer, Köln 2011.

Kat. Ausst. Wien 2017a: Performing the Border, Ausstellungskatalog Kunstraum Niederösterreich Wien, hg. von Jana J. Haeckel, Christiane Krejs und Petra Poelzl, Wien 2017.

Kat. Ausst. Wien 2017b: Maria Lassnig – Zwiegespräche. Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle, Ausstellungskatalog Albertina Wien, hg. von Antonia Hoerschelmann und Anita Haldemann, München 2017.

Kat. Ausst. Wien 2016: Martin Kippenberger. XYZ, Ausstellungskatalog Kunstforum Wien, hg. von Lisa Ortner-Kreil und Ingried Brugger, Köln 2016.

Kat. Ausst. Wien 2009: Maria Lassnig. Das neunte Jahrzehnt, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, hg. von Wolfgang Drechsler, Köln 2009.

Kat. Ausst. Zürich 2003: Maria Lassnig. Verschiedene Arten zu sein, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, hg. von Toni Stooss, Zürich 2003.

Kerner 2010: Kerner, Ina: wie verhält sich intersektional zu lokal, wie postkolonial zu global? Zur Relation von postkolonialen Studien und Intersektionalitätsforschung, in: Reuter, Julia/Villa, Paula-Irene (Hg.): Postkoloniale Soziologie. Empirische Befunde, theoretische Anschlüsse, politische Intervention, Bielefeld 2010, S. 237-258.

Keshmirshekan 2013: Keshmirshekan, Hamid: Contemporary Iranian Art. New Perspectives, London 2013.

Keupp 1999: Keupp, Heiner (u.a.): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, Reinbek b. Hamburg 1999.

Kikol 2016: Kikol, Larissa: Raus aus der Galerie, in: Die ZEIT, Nr. 50 (01.12.2016), S. 62.

Klinger 2014: Klinger, Cornelia: Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart, Berlin 2014.

Klinger/Knapp 2008: Klinger, Cornelia/Knapp, Gudrun-Axeli (Hg.): ÜberKreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz, Münster 2008.

Klinger/Müller-Funk 2004: Klinger, Cornelia/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): Das Jahrhundert der Avantgarden, München 2004.

Knafo 2009: Knafo, Danielle: In her Own Image. Women's Self-Representation in Twentieth-Century Art, Cranbury 2009.

Knapp 2015: Knapp, Lore: Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensief, Paderborn 2015 (Diss.).

Knapp 2014: Knapp, Lore: Ästhetik der Transzendenz. Christoph Schlingensiefs Parodie der Kunstreligion, in: Meier, Alber/Costazza Alessandro/Laudin, Gérard (Hg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung, Band 3: Diversifizierung des Konzepts um 2000, Berlin/Boston 2014.

Knapp 2012: Knapp, Lore: Christoph Schlingensiefs Blog: Multimediale Autofiktion im Künstlerblog, in: Nünning, Ansgar u.a. (Hg.): Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen, Trier 2012, S. 117-132.

Knapp/Lindholm/Pogoda 2019: Knapp, Lore/Lindholm, Sven/Pogoda Sarah (Hg.): Christoph Schlingensief und die Avantgarde, Paderborn 2019.

Knorr Cetina 2007a: Knorr Cetina, Karin: Postsoziale Beziehungen: Theorie der Gesellschaft in einem postsozialen Kontext, in: Bonacker, Thorsten/Reckwitz, Andreas (Hg.): Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart, Frankfurt a. Main 2007, S. 267-300.

Knorr Cetina 2007b: Knorr Cetina, Karin: Umriss einer Soziologie des Postsozialen, in: Pahl, Hanno/Meyer, Lars (Hg.): Kognitiver Kapitalismus. Soziologische Beiträge zur Theorie der Wissensökonomie, Marburg 2007, S. 25-39.

Knorr Cetina 1998: Knorr Cetina, Karin: Sozialität mit Objekten. Soziale Beziehungen in post-traditionalen Wissensgesellschaften, in: Rammert, Werner (Hg.): Technik und Sozialtheorie, Frankfurt/New York 1998, S. 83-120.

Kohl 2015: Kohl, Jeanette: Intra-Venus, in: Berressem, Hanjo/Blamberger, Günter/Goth, Sebastian (Hg.): Venus as Muse. From Lucretius to Michel Serres, Leiden (u.a.) 2015, S. 73-117.

Köhler 2013: Köhler, Annika: Angst, Autonomie und der erweiterte Krankheitsbegriff im Werk von Christoph Schlingensief, München 2013 (unveröff. Magisterarbeit).

Koiran 2013: Koiran, Linda: Kien Nghi Ha (Hg.): Asiatische Deutsche: Vietnamesische Diaspora and Beyond. Berlin/Hamburg: Assoziation A 2012, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (ZiG) (2013), Bd. 4(2), S. 212-215.

Koppetsch 2019: Koppetsch, Cornelia: Die Gesellschaft des Zorns. Rechtspopulismus im globalen Zeitalter, Bielefeld 2019.

Kovacs 2011: Schlingensiefs „Theaterfamilie“. Gespräch mit Carl Hegemann, Irm Hermann, Peter Kern, moderiert von Teresa Kovacs, in: Janke/Kovacs 2011, S. 269-282.

Kovacs/Nono 2018: Kovacs, Teresa/Nono, Koku G. (Hg.): Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater. Eine transdisziplinäre Annäherung, Tübingen 2018.

Kreklin/Marquardt 2016: Kreklin, Innokentij/Marquardt, Chantal (Hg.): Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit. Sonderausgabe # 1: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie, Bd. 2 (2016).

Krieger 2014: Krieger, Verena: Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne, in: Klinger 2014, S. 159-188.

Krieger 2011: Krieger, Verena: Sterben im Museum – Spektakel oder kreativer Akt?, in: Blühm, Andreas/Ebert, Anja (Hg.): Welt – Bild – Museum. Topographien der Kreativität, Köln (u.a.) 2011, S. 261-276.

Krieger 2007: Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler, Köln 2007.

Krischek/Müller/Rettenbacher 2012: Krischek, Caroline/Müller, David/Rettenbacher, Clemens A.: Irritationen im Verhältnis imaginärer Körper und staatlich organisierter Subjektkonstitution, in: Haberler, Helga u.a. (Hg.): Que(e)r zum Staat. Heteronormativitätskritische Perspektiven auf Staat, Macht und Gesellschaft, Berlin 2012, S. 170-187.

Kristeva 1990: Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt a. Main 1990.

Kristeva 1982: Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York 1982.

Kriwy 2016: Kriwy, Natalie: 14/09 Tagebuch einer Genesung, München (u.a.) 2016.

Kron 2015: Kron, Thomas (Hg.): Hybride Sozialität – soziale Hybridität, Weilerswist 2015.

Kron/Berger 2015: Kron, Thomas/Berger, Pascal: Einleitung, S. 7-16, in: Kron 2015, S. 7-16.

- Kübler-Ross 1999:** Kübler-Ross, Elisabeth: Interviews mit Sterbenden, München: Knaur, 1999 [1971].
- Kurbjuweit 2012:** Kurbjuweit, Dirk: „Mein Herz hüpf“, in: Der Spiegel, Nr. 15/2012 (07.04.2012), S. 60-69.
- Kuschel 2012:** Kuschel, Karl-Josef: Lebensbilanzen und Sterbeerfahrungen: Zum Phänomen „Krebsliteratur“ als fiktivem und autobiographischem Schreibexperiment, in: Bormann, Franz-Josef/Borasio, Gian Domenico (Hg.): Sterben. Dimensionen eines anthropologischen Grundphänomens, Berlin/Boston 2012, S. 271-292.
- Laberenz 2014:** Laberenz, Aino (Hg.): Ich weiß, ich war's, Köln 2014 [2012].
- Lakotta/Schels 2007:** Lakotta, Beate/Schels, Walter und Macho, Thomas im Gespräch: Nochmal Leben vor dem Tod, in: Macho/Marek 2007a, S. 185-208.
- Lakotta/Schels 2004:** Lakotta, Beate/Schels, Walter: Nochmal leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben, München 2004.
- Laschewski 2013:** Laschewski, Julia: Vernetzte Lernkultur – Eine Perspektivenerweiterung durch die Akteur-Netzwerk-Theorie nach Bruno Latour, in: Dollhausen, Karin/Feld, C. Timm/Seitter, Wolfgang (Hg.): Erwachsenenpädagogische Kooperations- und Netzwerkforschung, Wiesbaden 2013, S. 171-184.
- Lassnig 2000:** Lassnig, Maria: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, hg. von Hans Ulrich Obrist, Köln 2000.
- Latour 2014:** Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, 2014 [2010].
- Lee 2011:** Ambrozy, Lee (Hg.): Ai Weiwei's Blog. Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009, Cambridge (Mass.) (u.a.) 2011.
- Lehmann 2015:** Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt a. Main 2015 [1999].
- Lehmann 2013:** Lehmann, Fabian: Christoph Schlingensief's Operndorf in Burkina Faso. Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?, Lüneburg 2013 (Masterarbeit).
- Lenger/Schneickert/Schumacher 2013:** Lenger, Alexander/Schneickert, Christian/Schumacher, Florian (Hg.): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven, Wiesbaden 2013.
- Leonard 2018:** Leonard, Cesy: Kunst macht politischen Widerstand, in: Weltzien, Friedrich/Kapp, Hans-Jörg (Hg.): Widerspenstiges Design, Berlin 2017, S. 230-249.
- Lettner 2017:** Lettner, Natalie: Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017.
- Levy 2010:** Levy, Daniel: Das kulturelle Gedächtnis, in: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010, S. 93-101.
- Link 2013:** Link, Jürgen: Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart (Mit einem Blick auf Thilo Sarrazin), Konstanz 2013.

- Livet 1978:** Livet, Anne (Hg.): Contemporary Dance. An anthology of lectures, interviews and essays with many of the most important contemporary American choreographers, scholars and critics] , New York 1978.
- Louw 2017:** Louw, Gretta: Die Macht, zwischen Machtpositionen zu sein, in: Kat. Ausst. Herford 2017, S. 56-62, S. 59.
- Lüdicke 2011:** Lüdicke, Martina: Candice Breitz, in: Kat. Ausst. Berlin 2011, S. 28.
- Macho/Marek 2007a:** Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007.
- Macho/Marek 2007b:** Macho, Thomas/Marek, Kristin: Die neue Sichtbarkeit des Todes, in: Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, S. 9-21.
- Macho 2000:** Macho, Thomas: Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich, in: Assmann, Jan: Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten, Frankfurt a. Main 2000, S. 91-120.
- Malzacher 2018:** Malzacher, Florian: Aktivismus als Aufführung. Das agonistische Theater des Zentrum für Politische Schönheit, in: Rummel/Stange/Waldvogel 2018, S. 321-330.
- Mameghanian-Prenzlow 2006:** Mameghanian-Prenzlow, Maryam: Zwischen Wort und Bild. Iranische Literatur und Kunst der Gegenwart im Austausch, in: Göckede/Karentzos 2006, S. 101-119.
- Mau 2019:** Mau, Steffen: Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft, Berlin 2019.
- Mbembe 2016:** Mbembe, Achille: Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika, Berlin 2016.
- Merleau-Ponty 1986:** Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. von Claude Lefort, München 1986.
- Merleau-Ponty 1966:** Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.
- Mertlitsch 2016:** Mertlitsch, Kirstin: Sister – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies, Bielefeld 2016.
- Metzinger 2014:** Metzinger, Thomas: Der Ego Tunnel. Eine neue Philosophie des Selbst: Von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik, München 2014.
- Metzner 2016:** Metzner, Michael: Achtsamkeit und Humor: Das Immunsystem des Geistes, Stuttgart 2016 [2013].
- Meyer 2017:** Meyer, Katrin: Theorien der Intersektionalität. Zur Einführung, Hamburg 2017.
- Michelbach 2016:** Michelbach, Elisabeth: „Dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken.“ Wolfgang Herrndorfs Blog und Buch Arbeit und Struktur zwischen digitalem Gebrauchstext und literarischem Werk, in: Kreknin/Marquardt 2016, S. 107-129.
- Missomelius 2008:** Missomelius, Petra: Death Goes Digital – Der Tod zwischen Technik und Tabu, in: Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Nr. 43: „ENDE – Mediale Inszenierung“

gen von Tod und Sterben“, hg. von Petra Missomelius (November 2008), Marburg 2008, S. 4-14.

Mitchell 2012: Mitchell, William John Thomas: Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur, München 2012 [2008].

Moamai 1997: Moamai, Marion: Krebs schreiben. Deutschsprachige Literatur der siebziger und achtziger Jahre, St. Ingberg 1997 (Diss.).

Monschein/Lassnig 2015: Monschein, Michaela/Lassnig, Maria: Wenn ich sterbe, werde ich sicher nicht in den Himmel auffahren, in: Dreissinger 2015, S. 152-157.

Aus dem Moore, Elke 2015: Vorwort, in: Kat. Ausst. Berlin 2015, S. 2-7.

Mouffe 2000: Mouffe, Chantal: The Democratic Paradox, London/New York, 2000.

El Mtouni 2014: El Mtouni, Said: Exilierte Identitäten zwischen Akkulturation und Hybridität, Würzburg 2015 (Diss.).

Mühlemann 2011: Mühlemann, Kaspar: Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys, Frankfurt a. Main (u.a.) 2011.

Müller/Ueckmann 2013: Müller, Gesine/Ueckmann, Natascha: Einleitung. Kreolisierung als weltweites Kulturmodell?, in: Müller, Gesine/Ueckmann, Natascha (Hg.): Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept, Bielefeld 2013, S. 7-42.

Müller-Busch 2017: Müller-Busch, H. Christof: Literatur im Angesicht des Todes – Fritz Zorn und Wolfgang Herrndorf, in: Berbig/Faber/Müller-Busch 2017, S. 235-258.

Nachtwey 2016: Nachtwey, Oliver: Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne, Berlin 2016.

Nakamura 2000: Nakamura, Yoshiro: Xenosophie. Bausteine für eine Theorie der Fremdheit, Darmstadt 2000.

Nederveen Pieterse 2005: Nederveen Pieterse, Jan: Hybridität, na und?, in: Allolio-Näcke/Kalscheuer/Manzeschke 2005, S. 396-430.

Nesterova 2013: Nesterova, Nataliya: Victor Turner. Stationen und Übergänge, Berlin 2013.

Neumann 2012: Neumann, Jörg-Uwe: Kunst und Wissenschaft, in: Kat. Ausst. Rostock 2012, S. 8-9.

Nieberding/Stephan 2018: Nieberding, Mareike/Stephan, Björn: Die Einfluss-Reichen, in: Die ZEIT, Nr. 13 (22.03.2018), S. 15-17.

Niermann 2013: Niermann, Jan Endrik: Schlingensief und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität, Wiesbaden 2013.

Nivers 2016: Nivers, Lena: Anahita Razmi. Häufig gestellte Fragen, in: Kat. Ausst. Innsbruck 2016, S. 122-123.

Noll 2009: Noll, Peter: Diktate über Sterben und Tod, München/Zürich 2009.

Nzewi 2017: Nzewi, Ugochukwu-Smooth C.: If fount please return to Lagos: Das Reale und die Republik der Imagination, in: Kat. Ausst. Baden-Baden 2017, o.S.

Von Perfall 2013: Von Perfall, Josephine: Vorwort, in: Von Perfall, Josephine (Hg.): Kippenberger & Friends. Gespräche über Martin Kippenberger, Berlin 2013, S. 6-8.

Petersen 2018: Petersen, Niklas: Paradoxien der Selbstbestimmung. Überlegungen zur Analyse zeitgenössischer Subjektivität, in: Bohmann, Ulf u.a. (Hg.): Praktiken der Selbstbestimmung. Zwischen subjektivem Anspruch und institutionellem Funktionserfordernis, Wiesbaden 2018, S. 25-56.

Pfaller 2008: Pfaller, Robert: Ästhetik der Interpassivität, Hamburg 2008.

Pfaller 2000a: Pfaller, Robert (Hg.): Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen, Wien 2000.

Pfaller 2000b: Pfaller, Robert: Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuß und die Abwesenheit. Elemente einer Ästhetik der Interpassivität, in: Pfaller 2000a, S. 49-84.

Platschka 2019: Platschka, Ella: Christoph Schlingensief. Avantgarde reloaded, in: Knapp/Lindholm,/Pogoda 2019, S. 251-271.

Plessner 1981: Plessner, Helmuth: Gesammelte Schriften. Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Bd. 4, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt a. Main 1981.

Pofalla/Koerner von Gustorf 2020: Pofalla, Boris/Koerner von Gustorf, Oliver: Muss Kunst elitär sein? Eine Debatte, in: Monopol 07/08/2020, S. 84-89.

Poschauko 2015: Poschauko, Hans Werner: Ihr Unterrichtsstil war klassisch, wie aus dem 19. Jahrhundert, in: Dreissinger 2015, S. 104-110.

Princenthal 2010: Princenthal, Nancy: Hannah Wilke, München (u.a.) 2010.

Puff 2004: Puff, Melanie: Postmoderne & Hybridkultur, Wien 2004.

Puschmann 2010: Puschmann, Cornelius: The corporate blog as an emerging genre of computer-mediated communication: features, constraints, discourse situation, Göttingen 2010.

Rabin 2016: Rabin, Roni Caryn: „Going Flat“ After Breast Cancer, in: The New York Times International Weekly, erschienen am 25.11.2016 als Sonderbeilage der Süddeutschen Zeitung (inzwischen eingestellt).

Ralfs 2011: Ralfs, Sarah: „Wir sind eins“ - Total total. Selbst-Inszenierungen in Christoph Schlingensiefs späten Arbeiten, in: Janke/Kovacs 2011, S. 307-326.

Rammert 2001: Rammert, Werner: Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: Thema und Beiträge, in: Rammert, Werner u.a. (Hg.): Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen. Ethnologische, soziologische und historische Studien, Leipzig 2001, S. 9-19.

Rasti 2017: Rasti, Laurence: There Are No Homosexuals in Iran, Zürich 2017.

Rathgeb 2016: Weidemann, Volker: Interview. „Ein irres Glück“. Ein Ja zur Heimatliebe: Der Schriftsteller Eberhard Rathgeb legt gute Worte für ein strapaziertes Gefühl ein, in: Der Spiegel Wissen: Heimat, 6/2016, S. 94-96.

Rauterberg 2020: Rauterberg, Hanno: Eine Architektur des Ankommens, in: Die ZEIT, Nr. 28 (02.07.2020), S. 46.

Rauterberg 2019: Rauterberg, Hanno: Unfrei frei, in: Die ZEIT, Nr. 46 (07.11.2019), S. 65.

Rauterberg 2018: Rauterberg, Hanno: Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, Berlin 2018.

Rauterberg 2015: Rauterberg, Hanno: Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik, Berlin 2015.

Razmi 2015: Anahita Razmi in Conversation with Daniel Herleth, in: Kat. Ausst. Dubai 2015, o.S.

Reck 1997: Reck, Hans Ulrich: Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie, in: Schneider/Thomsen 1997, S. 91-117.

Reckwitz 2020: Andreas Reckwitz im Interview mit Peter Lindner: „Ein Zurück zur Gemeinschaft ist eine Illusion“, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 147 (29.06.2020), S. 12.

Reckwitz 2017: Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.

Reckwitz 2015: Reckwitz, Andreas: Drei Versionen des Hybriden. Ethnische, kulturelle und soziale Hybriditäten, in: Kron 2015, S. 187-199.

Reckwitz 2012: Reckwitz, Andreas: die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012.

Reckwitz 2006: Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist 2006.

Reporter ohne Grenzen e.V. 2015: Reporter ohne Grenzen e.V. (Hg.): Fotos für die Pressefreiheit 2015, Berlin 2015.

Rettig 1977: Rettig, Richard A.: Cancer Crusade. The Story of the National Cancer Act of 1971, Princeton (New Jersey) 1977.

Richter 2018: Richter, Anna Sarah: Intersektionalität und Anerkennung. Biographische Erzählungen älterer Frauen aus Ostdeutschland, Weinheim 2018 (Diss.).

Richter 2008: Gerhard Richter im Interview mit Benjamin H. D. Buchloh (1986), in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hg.): Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 164-189.

Richter 1979: Richter, Horst Eberhard: Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen, Reinbek 1979.

Riegel 2016: Riegel, Christine: Bildung – Intersektionalität – Othering. Pädagogisches Handeln in widersprüchlichen Verhältnissen, Bielefeld 2016.

Robert/Schlicht/Saleem 2010: Robert, Rüdiger/Schlicht, Daniela/Saleem, Shazia (Hg.) Kollektive Identitäten im Nahen und Mittleren Osten. Studien zum Verhältnis von Staat und Religion, Münster (u.a.) 2010.

Rosolowski 2001: Rosolowski, Tracey A.: „Woman as Ruin“, in: American Literary History, Bd. 13/3 (2001), S. 544-577.

Roy 2015: Roy, Michelle Marie: Nil Yalter. Die Darstellung des „Anderen“, in: Kat. Ausst. Rom u.a. 2015, S. 153-154.

Ruch 2013: Ruch, Philipp: Aggressiver Humanismus. Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechtler hervorzubringen, in: Bierdel, Elias/Lakitsch, Maximilian (Hg.): Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen, Wien/Münster 2013, S. 105–119.

Rudolf/Henningsen 2013: Rudolf, Gerd/Henningsen, Peter: Psychotherapeutische Medizin und Psychosomatik. Ein einführendes Lehrbuch auf psychodynamischer Grundlage, Stuttgart/New York 2013.

Rummel/Stange/Waldvogel 2018: Rummel, Miriam/Stange, Raimar, Waldvogel, Florian (Hg.): Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit, München 2018.

Rutschky 1980: Rutschky, Michael: Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre, Köln 1980.

De Saint-Exupéry 2015: De Saint-Exupéry, Antoine: Der Kleine Prinz, Köln 2015 [1943].

Salmon 2013: Salmon, Naomi Tereza: Als ich Künstler war oder: Von der Zähmung und Professionalisierung einer mythischen Freiheit oder: der Künstler als Arbeiter, Onlinepublikation 2013 (Diss.).

Sarr 2019a: Felwine Sarr im Interview mit Werner Bloch: „Geschehen ist fast nichts“, in: Die ZEIT, Nr. 31 (25.07.2019), S. 34.

Sarr 2019b: Sarr, Felwine: Afrotopia, Berlin 2019.

Sarr/Savoy 2019: Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin 2019.

Sassen 2019: Sassen, Erna: Ein Indianer wie du und ich, Stuttgart 2019.

Satrapi 2006: Satrapi, Marjane: How can one be Persian?, in: Azam Zanganeh, Lila (Hg.): My Sister, guard your veil, my Brother guard your eyes, Boston 2006, S. 20-23.

Schade 2011: Schade, Sigrid: Zur Metapher vom „Künstler als Seismograph“, in: Fassetter/Joachimedes/Krieger 2011a, S. 131-145.

Schaper 2014: Schaper, Rüdiger: Spektakel. Die Geschichte des Theaters von Schlingensiefel bis Aischylos, München 2014.

Scharfetter 1999: Scharfetter, Christian: Dissoziation – Split – Fragmentation. Nachdenken über ein Modell, Bern (u.a.) 1999.

Scheder 2020a: Scheder, Beate: Alles anders, in: Monopol 06/2020, S. 56-58.

Scheder 2020b: Scheder, Beate: Weniger ist mehr, in: Monopol 06/2020, S. 66-68.

Scheer 2014a: Scheer, Monique (Hg.): Bindestrich-Deutsche? Mehrfachzugehörigkeit und Beheimatungspraktiken im Alltag, Tübingen 2014.

Scheer 2014b: Scheer, Monique: Alltägliche Praktiken des Sowohl-als-auch. Mehrfachzugehörigkeit und Bindestrich-Identitäten, in: Scheer 2014a, S. 7-27.

Scheller 2020: Scheller, Jörg: Eigensinnige Einzelne, in: Die ZEIT, Nr. 28 (02.07.2020), S. 48.

Schleifenbaum 2016: Schleifenbaum, Lea: Abraham Cruzvillegas, in: Kat. Ausst. Frankfurt 2016, S. 38.

Schlingensief 2011: Schlingensief, Christoph: Rede von Christoph Schlingensief anlässlich der Grundsteinlegung des Operndorfes am 8. Februar 2010, in: Kat. Ausst. Venedig 2011, S. 102-105.

Schlingensief 2010: Schlingensief, Christoph: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung, München 2010.

Schmidt 2018: Schmidt, Marie: Hört die Signale, in: Die ZEIT, Nr. 9 (22.02.2018), S. 46.

Schmidt-Burkhardt 2005: Schmidt-Burkhardt, Astrit: Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin: Akademie Verlag, 2005.

Schmitz 2015: Schmitz, Lilo: Einleitung, in: Schmitz, Lilo (Hg.): Artivismus. Kunst und Aktion im Alltag der Stadt, Bielefeld 2015, S. 9-16.

Schmitz-Emans 2011: Schmitz-Emans, Monika: Aspekte einer Poetik der Hybridität, in: Tamura, Kazuhiko (Hg.): Schauplatz der Verwandlungen. Variationen über Inszenierung und Hybridität, München 2011, S. 103-133.

Schneider 2008: Das Sterben als Kunstwerk? Ein Gespräch mit Gregor Schneider von Heinz-Norbert Jocks, in: Kunstforum international 192, Juli/August 2008, S. 238-245.

Schneider 1997: Schneider, Irmela: Von der Vielsprachigkeit zur „Kunst der Hybridation“. Diskurse des Hybriden, in: Schneider/Thomsen 1997, S. 13-66.

Schneider/Thomsen 1997: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.): Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997.

Schoene 2017: Schoene, Janneke: Subjekt und Sterben. Autonomie als ästhetische Kategorie in MEA CULPA. EINE READYMADEOPER von Christoph Schlingensief – und ihr Verlust, in: Engels, Markus/Löser, Kai/Nover, Immanuel (Hg.): Schlusspunkte. Poetiken des Endes, Würzburg 2017, S. 149-167.

Schoene 2016: Schoene, Janneke: Christoph Schlingensiefs analoge und digitale Selbst-Entwürfe: Das Tagebuch einer Krebserkrankung und der Schlingenblog, in: Kreknin/Marquardt 2016, S. 130-143.

Schreiner 2020: Schreiner, Michael: Dem Verschwinden nachspüren, in: Illertisser Zeitung, Nr. 167 (22.07.2020), S. 22.

Schuemmer 2014: Schuemmer, Silke Andrea: Das bewohnte Körpergehäuse. Die introspektive Methode der Maria Lassnig, Hamburg 2014 (Diss.).

Schuh 2018: Schuh, Franz: Das eine tun, das andere nicht lassen. Ein Lob der Widersprüche, in: Die ZEIT, Nr. 11 (08.03.2018), S. 44.

Schulte 1997: Schulte, Bernd: Kulturelle Hybridität. Kulturanthropologische Anmerkungen zu einem „Normalzustand“, in: Schneider/Thomsen 1997, S. 245-263.

Schulz von Thun 1998: Schulz von Thun, Friedemann: Miteinander reden. Das "Innere Team" und situationsgerechte Kommunikation, Bd. 3, Hamburg 1998.

Schwarz 2013: Schwarz, Henriette: Künstlerische Impulse des 20. Jahrhunderts und ihre Adaption durch Interventionen der Kunsttherapie, Freiburg i. Breisgau 2013 (Diss.).

Seeßlen 2011: Seeßlen, Georg: Radikale Kunst. Über Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung, in: Janke/Kovacs 2011, S. 76-87.

Seibert 2017: Seibert, Barbara: Glokalisierung. Ein Begriff reflektiert gesellschaftliche Realitäten. Einstieg und Debattenbeiträge, Berlin 2017.

Seidl/Beutelmeyer 1999: Seidl, Conrad/Beutelmeyer, Werner: Die Marke Ich. So entwickeln Sie Ihre persönliche Erfolgsstrategie, Wien 1999.

Seiters 2010: Seiters, Sarah: Tina und Razvan Georgescu: Die zärtliche Berührung. „Du darfst noch nicht gehen“, in: freundin, Heft 25 (11/2010).

Shatz 2019: „Diese Politik ist ein Verbrechen“, Omar Shatz im Interview mit Caterina Lobenstein, in: Die ZEIT, Nr. 32 (01.08.2019), S. 10.

Sielewicz 2019: Sielewicz, Natalia: Das „Es“ im „Ich“. Miriam Cahn und die Bekenntnisse eines unpersönlichen Subjekts, in: Kat. Ausst. Bern 2019, S. 108-117.

Smykalla/Vinz 2011: Smykalla, Sandra/Vinz, Dagmar (Hg.): Intersektionalität zwischen Gender und Diversity. Theorien, Methoden und Politiken der Chancengleichheit, Münster 2011.

Soboczynski 2018: Soboczynski, Adam: Akademiker. Die verhassten Weltbürger, in: Die ZEIT, Nr. 47 (15.11.2018), S. 49.

Sontag 1978a: Sontag, Susan: Illness as Metaphor, New York 1978.

Sontag 1978b: Sontag, Susan: Krankheit als Metapher, München/Wien 1978.

Spachtholz 2019: Spachtholz, Christina: Crossing Boundaries. Intersektionale Ansätze in der zeitgenössischen Kunst, München 2019 (unveröff. Masterarbeit).

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 2019: Heimat, Akademische Mitteilungen, Bd. 24, Stuttgart 2019.

Sternagel 2012: Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, in: Alloa 2012, S. 116-129.

Straub/Zielke 2006: Straub, Jürgen/Zielke, Barbara: Editorial: Aspekte des kulturellen Selbst, in: Journal für Psychologie, 14/1 (2006), S. 1-11.

Ströbele, Ursula: Ich male, also bin ich, in: Kat. Ausst. Berlin 2018, o. S.

Student/Mühlum/Student 2016: Student, Johann-Christoph/Mühlum, Albert/Student, Ute: Soziale Arbeit und Palliative Care, München/Basel 2016.

Sußebach 2017: Sußebach, Henning: Unterwegs im Fremdvertrauten, in: Bialobrzski 2017, S. 16-19.

Sykora 2016: Sykora, Katharina: Gezeigtes Nicht(s)zeigen. Anni Leibovitz fotografiert Susan Sontag, in: Sykora u.a. (Hg.): Valenzen fotografischen Zeigens, Marburg 2016, S. 110-126.

Sykora 2015: Sykora, Katharina: Die Tode der Fotografie. Tod, Theorie und Fotokunst, Bd. 2, Paderborn 2015, S. 335-343.

Sykora 2009: Sykora, Katharina: Die Tode der Fotografie. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch, Bd. 1, München 2009.

- Takemoto 2008:** Takemoto, Tina: Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard, in: Art Journal, Bd. 67/2 (2008), S. 126-139.
- Tavakolian 2015:** Tavakolian, Newsha: blank pages of an iranian photo album, Berlin 2015.
- Tembeck 2008:** Tembeck, Tamar: Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence, in: RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review, Bd. 33, Nr. 1/2 (2008), S. 87-101.
- Terkessidis 2015:** Terkessidis, Mark: Kollaboration, Berlin 2015.
- Tönnemann 2015:** Tönnemann, Jens: Tauchen, sonnen, pitchten, in: Die ZEIT, Nr. 39 (24.09.2015), S. 38.
- Trabert 2015:** Trabert, Sabine: Der Tod im Objektiv. Post-Mortem-Fotografie. Die Geschichte der Totenfotografie in Wort und Bild, Wasungen 2015.
- Ullrich 2017:** Ullrich, Wolfgang: Wahre Meisterwerke – Bekenntnisse einer Stilkritik, Berlin 2017.
- Umatham 2012:** Umatham, Sandra: Die Kunst des Abschiednehmens. Überlegungen zu Christoph Schlingensiefels Inszenierung von eigenem Sterben und Tod, in: Kreuder, Friedemann u.a. (Hg.): Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion, Bielefeld 2012, S. 253-262.
- Vally 2010:** Vally, Yunus: Digitale Dichotomien: Die Zwillingbrüder Hasan und Husain Essop erfinden die muslimische Kunst in Südafrika, in: Anders, Peter/Krouse, Matthew (Hg.): Zeitgenössische Künstler aus Südafrika, Göttingen 2010, S. 137-149.
- Vandeyar 2011:** Vandeyar, Saloshna (Hg.): Hyphenated Selves. Immigrant Identities within Education Contexts, Amsterdam/Pretoria 2011.
- Viveros-Fauné 2018:** Viveros-Fauné, Christian: Social Forms. A Short History of Political Art, New York 2018.
- Vogelsang 2014:** Vogelsang, Frank: Identität in einer offenen Wirklichkeit. Eine Spurensuche im Anschluss an Merleau-Ponty, Ricoeur und Waldenfels, Freiburg/München 2014.
- Voigt 2015:** Voigt, Kirsten Claudia: „Artivismus“, Pragmatismus und Narrativierung. Signaturen einer Kunst als sozialer Praktik, in: Kunstforum international, Bd. 231, Februar/März 2015, S. 56-73.
- Voß/Pongratz 1998:** Voß, Gerd-Günter/Pongratz, Hans J.: Der Arbeitskraftunternehmer, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 50 (1998), S. 131-158.
- Wadhawan 2016:** Wadhawan, Julia: Vier Stunden, mehr nicht!, in: Die ZEIT, Nr. 6 (04.02.2016), S. 20.
- Waldenfels 2002:** Waldenfels, Bernhard: Der Aufruhr des Leibes in der Malerei von Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Siegen 2002, S. 17-22.
- Waldenfels 1994:** Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, Frankfurt a. Main 1994.
- Walgenbach 2007:** Walgenbach, Katharina (u.a.): Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, Opladen/Farmington Hills 2007.

Weinhart 2012: Weinhart, Maria: Wahrheit oder Pflicht – Intime Bilder auf dem Weg in die Post-Privacy, in: Kat. Ausst. Frankfurt 2012, S. 20-27.

Weiss 2004: Weiss, Christina: 50 Jahre Haager Konvention – 50 Jahre Pflege kultureller Werte. 100 Jahre Sonderschutz für fünfzig Werke zeitgenössischer Kunst, in: Kat. Ausst. Bonn 2004, o. S.

Welsch 2005: Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften, in: Al-Iolio-Näcke/Kalscheuer/Manzeschke 2005, S. 314-341.

Welsch 2002: Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, Berlin 2002.

Wenk 1996: Wenk, Silke: Das stellvertretende Leiden der Künstler: Opfermythen zwischen Kunst und Politik, in: Hoffmann, Detlef (Hg.): Das Opfer des Lebens. Bildliche Erinnerung an Märtyrer, Rehbürg-Loccum 1996, S. 70-90.

Wenrich/Kirmeier/Bäuerlein 2019: Wenrich, Rainer/Kirmeier, Josef/Bäuerlein, Henrike (Hg.): Heimat(en) und Identität(en). Museen im politischen Raum, München 2019.

Wenzel 2011: Wenzel, Mirjam: Ein Haus, ein Tisch, ein Ring und ein Koffer, in: Kat. Ausst. Berlin 2011, S. 108-117.

Werner 2015a: Christina Werner im Gespräch mit Emeka Ogborn und Neo Muyanga, in: Kat. Ausst. Berlin 2015, S. 22-41.

Werner 2015b: Werner, Christina: tuning in – listening to: Akustische Resonanzen und Frequenzen einer Institution, in: Kat. Ausst. Berlin 2015, S. 10-19.

Weskott 1995: Weskott, Hanne: Zeichnung und Aquarell im Werk von Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Bern 1995, S. 8-33.

Wichelhaus 1996: Wichelhaus, Barbara: Körper, Körperwahrnehmung, Körpererfahrung, in: Kunst und Unterricht. Zeitschrift für Kunstpädagogik vereint mit Kunsterziehung, Heft 202, 5/1996, S. 15-20.

Wildermuth 1989: Wildermuth, Armin: Philosophische und künstlerische Implikationen im Werk von Maria Lassnig, in: Kat. Ausst. Luzern 1989, S. 9-16.

Williamson 2009: Williamson, Sue: South African Art Now, New York 2009, Kap.: Hasan und Husain Essop, S. 302-303.

Winker/Degele 2009: Winker, Gabriele/Degele, Nina: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, Bielefeld 2009.

Zielke 2006: Zielke, Barbara: Das dialogische Selbst: Interkulturelle Kommunikation „in“ der Person?, in: Journal für Psychologie, 14/1 (2006), S. 50-75.

Zirden 2007: Zirden, Heike: Reden über das Sterben, in: Macho/Marek 2007a, S. 165-183.

Zirden 2003: Zirden, Heike (Hg.): Was wollen wir, wenn alles möglich ist? Fragen zur Bioethik, München 2003.

Žižek 2000: Žižek, Slavoj: Die Substitution zwischen Interaktivität und Interpassivität, in: Pfaller 2000a, S. 13-32.

Žižek 1991: Žižek, Slavoj: Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991.

Zorn 2017: Zorn, Johanna: Sterben lernen: Christoph Schlingensief's auobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes, Tübingen 2017 (Diss.).

Zorn 1977: Zorn, Fritz: Mars, München 1977.

2. Lexika/Nachschlagewerke

Brockhaus-Enzyklopädie 2006/18: Mittlerer Osten, in: Brockhaus-Enzyklopädie, Bd. 18, Leipzig/Mannheim 2006, S. 596.

Brockhaus-Enzyklopädie 2006/22: Prophet, in: Brockhaus-Enzyklopädie, Bd. 22, Leipzig/Mannheim 2006, S. 164-165.

Reallexikon Literaturwissenschaft 2003: Thomé, Horst: Werk, in: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin 2003, S. 832-834.

Wörterbuch des Marxismus 2004: Kleyboldt, Matthias: Ich-AG, in: Haug, Wolfgang Fritz (Hg.): Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 6.1, Hamburg 2004, Sp. 588–592.

3. Online-Ressourcen

Ali & Ramyar 2020: Homepage des Fotografenduos Ali Nadjian und Ramyar Manouchehrzadeh: <http://aliandramyar.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Augsburger Allgemeine 2010: Christoph Schlingensief. Vom Lungenkrebs schwer gezeichnet, auf: Augsburger Allgemeine, pub. 06.10.2009: <https://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Vom-Lungenkrebs-schwer-gezeichnet-id6609506.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Balint 2016: Balint, Lilla: Sickness unto Death in the Age of 24/7: Wolfgang Herrndorf 's Arbeit und Struktur, in: Studies in 20th & 21st Century Literature, Bd. 40/2 (2016), S. 1-19, auf: STTCL, pub. 21.06.2016: <https://newprairiepress.org/sttcl/vol40/iss2/4/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Bartsch 2009: Bartsch, Bernhard: Ai Weiwei in Deutschland operiert, auf: Frankfurter Rundschau, pub. 16.09.2009: <https://www.fr.de/kultur/weiwei-deutschland-operiert-11525312.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Beckmann 2018: Beckmann, Sophie: Presstext der Galerie Carbon 12 zur Ausstellung: Anahita Razmi – Take me to your leader, auf: Carbon 12, https://www.carbon12.art/usr/documents/exhibitions/press_release_url/41/2018.11.05-ar-pr.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Beltzung/Khorsand 2009: Beltzung, Louise/Khorsand, Solmaz: Im Herrgottswinkel, auf: Zeit-Online, pub. 15.01.2009: <https://www.zeit.de/2009/04/A-Frosch/komplettansicht> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Bernd/Zirden 2005a: Berndt, Fred/Zirden, Heike: Wohin Gen? Die Nacht der 1000 Fragen, 2005, Video, auf: Vimeo, pub. 22.10.2009: <https://vimeo.com/7198298> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Bernd/Zirden 2005b: Berndt, Fred/Zirden, Heike: Wohin Gen? Die Nacht der 1000 Fragen, 2005, Textauszug, auf: Gen Ethisches Netzwerk: http://www.gen-ethisches-netzwerk.de/files/0602_lebensfragen_lehrerheft.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Bork 2009: Bork, H.: Ai Weiwei erhebt schwere Vorwürfe gegen Peking, auf: Süddeutsche Zeitung, pub. 15.09.2009: <https://www.sueddeutsche.de/politik/china-pruegel-fuer-staatskuenstler-ai-weiwei-erhebt-schwere-vorwuerfe-gegen-peking-1.31578> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Bregenz Begleitheft 2020: Begleitheft zur Ausstellung „Unvergessliche Zeit“ des Kunsthauses Bregenz 2020, auf: kunsthaus-bregenz: https://www.kunsthaus-bregenz.at/fileadmin/user_upload/KUB/Presse/Aktuelle_Ausstellung/Unvergessliche_Zeit/Ausstellungsheft_KUB_2020.02_Unvergessliche_Zeit.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Bregenz Pressemitteilung 2020: Pressemitteilung des Kunsthauses Bregenz 2020, auf: kunsthaus-bregenz: https://www.kunsthaus-bregenz.at/fileadmin/user_upload/KUB/Presse/Aktuelle_Ausstellung/Unvergessliche_Zeit/P_Pressemitteilung_Unvergessliche_Zeit.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Bundesamt für Bevölkerungsschutz 2019: Webseite des Bundesamtes für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe, pub. 2005-2019: https://www.bbk.bund.de/DE/AufgabenundAusstattung/Kulturgutschutz/ZentralerBergungsort/zentralerbergungsort_node.html [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Chāmene’i 2020: Homepage des Ajatollah Sejjed Ali Chāmene’i: <https://www.leader.ir/fa> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Cotter 2003: Cotter, Holland: Art Review: An African Diaspora Show Asks: What Is African-ness? What Is Diaspora?, auf: New York Times, pub. 21.11.2003: <https://www.nytimes.com/2003/11/21/arts/art-review-an-african-diaspora-show-asks-what-is-africanness-what-is-diaspora.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Dashti 2020: Homepage der Fotografin Gohar Dashti: <http://gohardashti.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Dusel 2018b: Pressemitteilung vom 15.08.2018. Behindertenbeauftragter Jürgen Dusel 100 Tage im Amt: „Demokratie braucht Inklusion“, auf: Behindertenbeauftragter, pub. 15.08.2018: https://www.behindertenbeauftragter.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2018/PM9_100_Tage_im_Amt.html [letzter Zugriff: 03.08.2020].

DW 2010: Deutsche Welle Live TV (DW): Die iranische Künstlerin Parastou Forouhar. Kultur.21, auf: YouTube, pub. 24.01.2010: https://www.youtube.com/watch?v=Ce_y_aYmfyw [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Ernst 2010: Ernst, Sonja: Gedenken als Widerstand. Porträt: Parastou Forouhar, auf: bpb, pub. 31.05.2010: <http://www.bpb.de/internationales/asien/iran/40207/parastou-forouhar> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Gander/Wright 2012: Wright, Karen: In the Studio: Ryan Gander, artist, auf: Independent, pub. 04.08.2012: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/in-the-studio-ryan-gander-artist-8001264.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Geschockte Patienten 2020: Weblog des Künstlers Christoph Schlingensief, seit 2009: <http://www.geschockte-patienten.org/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Ghadirian 2020: Homepage der Künstlerin Shadi Ghadirian: <http://shadighadirian.com/index.php?do=photography> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Herrndorf 2020: Weblog des Schriftstellers Wolfgang Herrndorf, seit 2010: <http://www.wolfgang-herrndorf.de/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Höbel 2009: Höbel, Wolfgang: Unterirdischer Kulturbunker. Lesespaß nach dem Atomschlag, auf: Spiegel-Online, pub. 16.12.2009: <http://www.spiegel.de/einestages/unterirdischer-kulturbunker-lesespass-nach-dem-atomschlag-a-948652.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Hoesle/Kübler/Bönte 2019: Gespräch zwischen Andrea Kübler und Adalbert Hoesle mit Andreas Bönte: Von der Kraft der Gedanken, auf: BR-Mediathek, pub. 09.04.2019: <https://www.br.de/mediathek/video/nachtsicht-09042019-von-der-kraft-der-gedanken-av:5c7e97ffefc05c00187f8cd9> [letzter Zugriff: 19.02.2020; Update vom 03.08.2020: Seite nicht mehr verfügbar].

Jelinek-Schlingensief-Blog 2010: Jelinek-Schlingensief-Blog: Weblog der beiden Kunstschaffenden Elfriede Jelinek und Christoph Schlingensief, seit 2010: <https://jelinekschlingensief.wordpress.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Jobey 2011: Jobey, Liz: Daring to dance, auf: Financial Times Magazine, pub. 07.10.2011: <https://www.ft.com/content/922976e0-efa7-11e0-941e-00144feab49a> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Kaess-Farquet 2015: Kaess-Farquet, Jacqueline: Maria Lassnig – Du oder ich, 2015 (45 min), auf: BR-Mediathek, pub. 05.03.2015: <https://www.ardmediathek.de/ard/player/Y3JpZDovL2JyLmRlL3ZpZGVvL2EwNGFIODliLTFiZjktNGUyZC1hN2E4LWJhZWl0MTNhNmZjYQ/> [letzter Zugriff: 19.02.2020; Update vom 03.08.2020: Seite nicht mehr verfügbar].

Kamaldien 2008: Kamaldien, Yazeed: Essops' travaux, auf: Mail & Guardian, pub. 22.06.2008: <https://mg.co.za/article/2008-06-22-essops-travails> [letzter Zugriff: 19.02.2020; Update vom 03.08.2020: Seite nicht mehr verfügbar].

Keramati 2020: Homepage der Künstlerin Simin Keramati: <http://siminkeramati.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Kleine-Benne 2017: Kleine-Benne, Birte: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, Nr. 1/2017 (19 Seiten): <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8014/kleine-benne.pdf> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Kriwi 2020: Homepage der Fotografin Natalie Kriwy: <http://www.nataliekriwy.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Kriwy/Runge 2016: „Ich will niemanden provozieren.“ Natalie Kriwy im Gespräch mit Kathrin Runge, auf: Frankfurter Allgemeine, pub. 01.04.2016: https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/ungluecke/krebskranke-fotografin-natalie-kriwy-im-interview-14121194-p3.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3 [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Lace 2020: Bronwyn Lace im Gespräch mit Thomas D. Trummer und Markus Schinwald, verlinkt auf der Homepage des Kunsthhauses Bregenz und publiziert auf YouTube am 16.6.2020: https://www.youtube.com/watch?time_continue=106&v=6Q0sJBIADHE&feature=emb_logo [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Lakotta/Schels 2020: Homepage der Kunschtchaffenden Beate Lakotta und Walter Schels zu ihrem Projekt *Nochmal leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben* (2004): <http://www.noch-mal-leben.de/h/index.php> [letzter Zugriff: 19.02.2020; Update vom 03.08.2020: Seite nicht mehr verfügbar].

Maria Lassnig Stiftung 2020: Homepage der Maria Lassnig Stiftung: <http://www.marialassnig.org/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Meisenberg 2016: Der Künstler Florian Meisenberg im Gespräch mit Anna-Lena Werner, auf: Schirn, pub. 18.05.2016: https://www.schirn.de/magazin/kontext/interview_florian_meisenberg_ich_ausstellung_out_of_office/ [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Musyal 2015: Musyal, Sören: Den Lebenden die Toten, auf: The European, pub. 25.06.2015:in: <https://www.theeuropean.de/soeren-musyal/10316-die-toten-kommen-kunstaktion-fuer-fluechtlinge> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Nationalmuseum Kyoto 2020: Sammlungsobjekt *Jinbaroi Vest with Bird and Animal Designs*: <https://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/senshoku/item06.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Ono 2015: forthedishwasher: Albert Maysles and David Maysles - Yoko Ono: Cut Piece (1966) - 480p, auf: YouTube, pub. 15.09.2015: <https://www.youtube.com/watch?v=pTGSsWVK2Eo> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Operndorf Afrika 2020: Homepage des Operndorf Afrika-Projektes: <http://www.operndorf-afrika.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Opoku 2017: Opoku, Kwame: Humboldt Forum And Selective Amnesia. Research Instead Of Restitution Of African Artefacts, auf: Modern Ghana, pub. 21.12.2017: <https://www.modernghana.com/news/824314/humboldt-forum-and-selective-amnesia-research-instead-of-re.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Ostendorf 2012: Ostendorf, Michael: Alien - Ten songs from beyond von Candice Breitz, auf: YouTube, pub. 23.01.2012: <https://www.youtube.com/watch?v=3vkveix7Cjw> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Razmi 2020: Homepage der Künstlerin Anahita Razmi: <https://www.anahitarazmi.de/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Razmi/Bekhrad 2017: Bekhrad, Joobin: This ist not Iranian. Anahita im Gespräch mit Joobin Bekhrad, auf: Reorient, pub. 03.01.2017: <http://www.reorientmag.com/2017/01/anahita-razmi/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Razmi/LUX 2018: Interview der Künstlerin Anahita Razmi im Zuge ihres Status als *Goethe at LUX Resident Artist 2018* in London und ihrer dabei realisierten Projekte, auf: YouTube, pub. 26.09.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=LczrnLVWx6M> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Razmi/The Food Club 2020: Homepage der Künstlerin Anahita Razmis zu ihrem Projekt *THE FOOD CLUB* / باشگاه غذا / フードクラブ (2019): <https://iranianjapanesefood.cargo.site/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Rowohlt-Verlag 2020: Autorenhompage des Schriftstellers Wolfgang Herrndorf, verantwortet vom Rowohlt-Verlag: https://www.rowohlt.de/autor/Wolfgang_Herrndorf.2422675.html [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Schlingensiefel 2020: Weblog des Künstlers Christoph Schlingensiefel, seit 2009: <https://schlingensiefel.wordpress.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Schlingensiefel 2020: Homepage des Künstlers Christoph Schlingensiefel: <http://www.schlingensiefel.com/start.php> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Schlingensiefel/Fischer 2009: Christoph Schlingensiefel im Interview mit Karin Fischer: Kunst vom Ende her betrachten (Deutschlandfunk), auf: Schlingensiefel 2020, pub. 29.12.2009: <http://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=476> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Schlingensiefel/Schaper 2008: „Und was ist jetzt mit Gott?“ Christoph Schlingensiefel über den Krebs, die Kunst und seine Liebe zum Ruhrgebiet. Ein Gespräch mit Rüdiger Schaper, in: Der Tagesspiegel, erschienen am 09.09.2008, auf: Schlingensiefel 2020, pub. 10.09.2008: <http://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=281> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Schlingensiefel Programmheft 2008: Programmheft der Inszenierung „Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ (2008): http://www.kirche-der-angst.de/presse/schlingensiefel_programm.pdf [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Spiegel-Online (o.A.) 2008: Das Kreuz mit der Kunst. Frosch bleibt - trotz Papst-Protest, auf: Spiegel-Online, pub. 29.08.2008: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/das-kreuz-mit-der-kunst-frosch-bleibt-trotz-papst-protest-a-575239.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Spring 2017: Spring, Elin: Gohar Dashti's New Turn!, auf: What will you remember, pub. 21.09.2017: <https://www.whatwillyouremember.com/gohar-dashti-photos-2017-new-work-at-ars-libri-boston/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Steinmeier 2020: Rede zum 01. Mai 2020 anlässlich des Europakonzerts der Berliner Philharmoniker, auf: Bundespräsident, pub. o. Datum: <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/05/200501-Europakonzert-Philharmonie.html?nn=9042544> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

The Centre for the Less Good Idea 2020: Homepage des interdisziplinären Kunstraums The Centre for the Less Good Idea: <https://lessgoodidea.com/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Wildberger/Selamse 2020: Das Projekt *Selamse* (2014-2016) auf der Webseite der Fotografin Clara Wildberger: <https://www.clarawildberger.com/Selamse> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Wimmer 2020: Homepage des Schriftstellers Wolfgang Herrndorf, verantwortet von Carola Wimmer: <https://ueberwolfgang.de/> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

Zeit-Online (o.A.) 2009: Hirnverletzter Ai Weiwei klagt Peking an, auf: Zeit-Online, pub.16.09.2015: <https://www.zeit.de/gesellschaft/2009-09/weiwei-operation-polizei-pruegel> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

ZPS 2020: Webseite des Künstler_innenkollektivs Zentrum für Politische Schönheit zur Aktion *Die Toten kommen* (2015): <https://politicalbeauty.de/toten.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

4. Dokumentarisches Filmmaterial

Eine Kirche der Angst 2008: Kirche der Auferstehung. Keine Angst mehr vor dem Fremden in mir. Ausstrahlung des ZDF vom 02.05.2009 (92 min).

Hanke, Josephin 2017: Orchiektomie rechts. Eine Solo-Performance von Noam Brusilovsky, 2007 (70 min.).

Kobel 2007: Kobel, Jörg: Kippenberger – Der Film: dieses Leben kann nicht die Ausrede für das nächste sein, 2007 (75 min).

Lebens(w)ende 2008: Lebenswende – Der Tod und die Kunst. Ausstrahlung des ZDF von 07.03.2009 (91 min).

VI. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Maria Lassnig, *Die gelbe Hand*, 2000, Öl/Leinwand, 124.7 x 99.8 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020; Foto: © mumok, Wien/Lisa Rastl, Lena Deinhardstein.



Abb. 1: Maria Lassnig, *Sich selbst betrachtendes Selbstbildnis*, ca. 1970-1979, Bleistift/Papier, 43.3 x 60.8 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

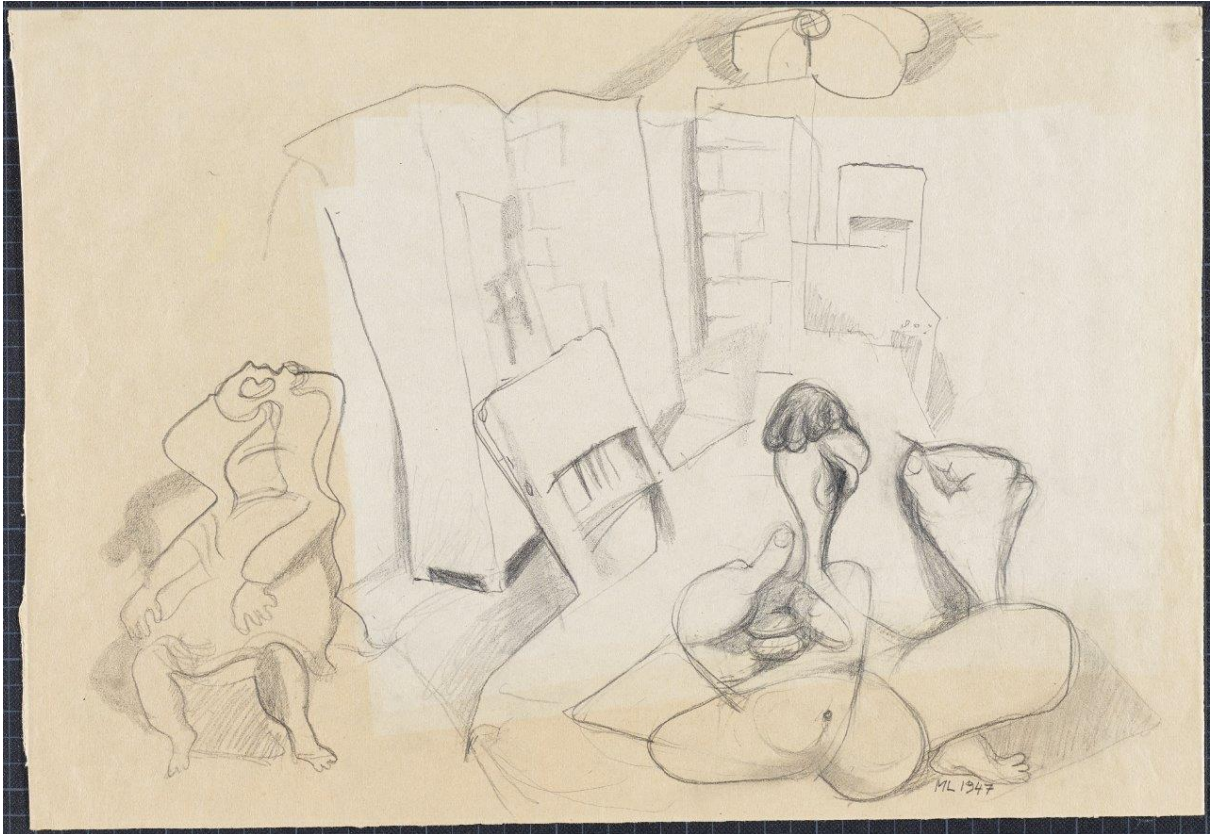


Abb. 3: Maria Lassnig, *Sexy Interieur mit menschl. Stuhl*, 1947, Bleistift/Papier, 31.5 x 46.0 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 4: Maria Lassnig, *Selbstbezeichnung*, 1970, Bleistift/Papier, 66.7 x 102.0 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 5: Maria Lassnig, Ohne Titel, ca. 1970-1979, Buntstift/Papier, 56.4 x 42.0 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

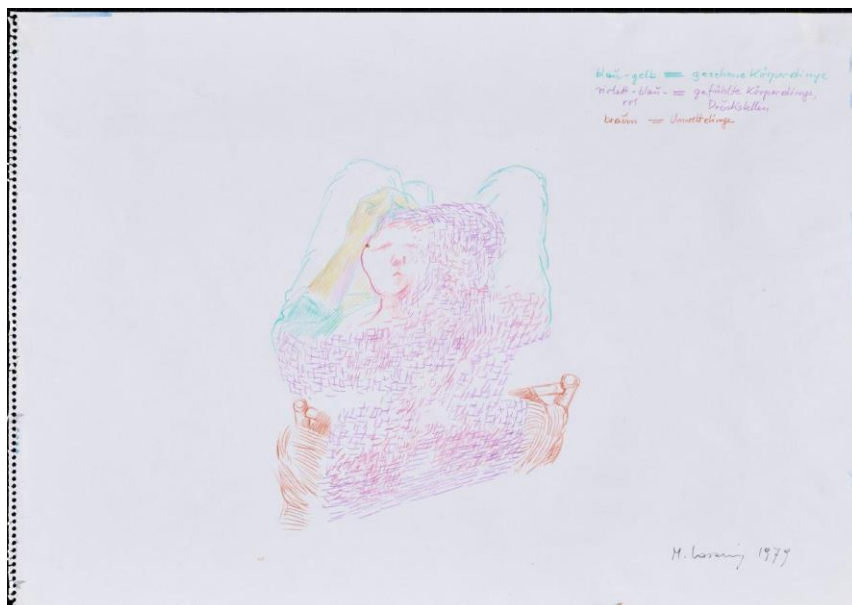


Abb. 6: Maria Lassnig, Ohne Titel, 1979, Buntstift/Papier, 42.0 x 59.4 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 7: Maria Lassnig, Ohne Titel, ca. 1970-1979, Bleistift/Papier, 43.0 x 61.2 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

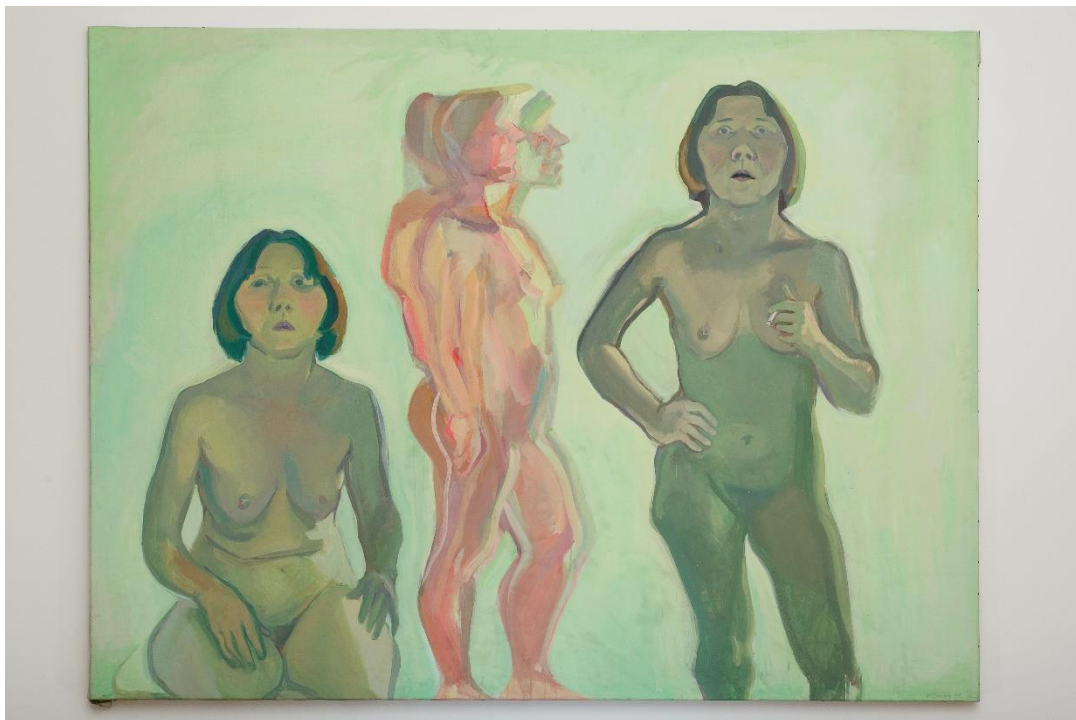


Abb. 8: Maria Lassnig, Dreifaches Selbstporträt/New Self, 1972, Öl/Leinwand, 173.0 x 230.0 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 9: Maria Lassnig, 3 x selfportraits, 2007, Bleistift, Kohlepapier-Druck, Acryl/Papier, 50.0 x 69.9 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 10: Maria Lassnig, Doppelselbstporträt, bis 2008, Bleistift, Aquarell / Acryl (?) / Papier, 49.8 x 70.0 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 11: Maria Lassnig, *Ohne Titel*, 2004, Bleistift, Kohle/Papier, 61.0 x 43.0 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 12: Maria Lassnig, *Ohne Titel*, späte 2000er Jahre, Bleistift/Papier, 50.0 x 70.0 x 0.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

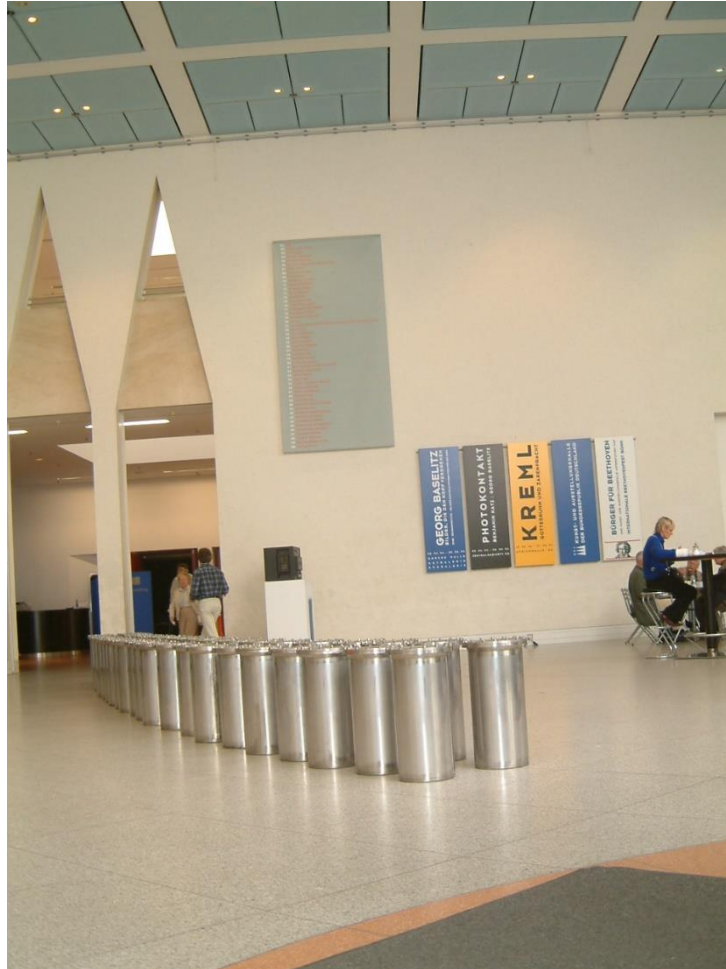


Abb. 13: Adalbert Hoesle, *Subduktive Maßnahmen* - ZBO SdM / 052004, 2004, Ausstellungsansicht Bundeskunsthalle Bonn.



Abb. 14: Adalbert Hoesle, *Ausstellungskatalog Index*, 2004, Beispielseite; Foto: Ella Platschka.



Abb. 15: Adalbert Hoesle/Angela Jansen, *I'm still present*, 2018, Ausstellungsansicht Kleisthaus Berlin.



Abb. 16: Adalbert Hoesle/Angela Jansen, *I'm a model*, 2018, 80.0 x 60.0 cm, Fotodigitalprint, Acrylglas, Aludibond.



Abb. 17: Adalbert Hoesle, *Ich male*, 2018, Ausstellungsansicht Kleisthaus Berlin.



Abb. 18: Maria Lassnig, *Die grüne Malerin*, 2000, Öl/Leinwand, 124.6 x 100.2 x 3.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 19: Maria Lassnig, *Selbstporträt mit Pinsel*, 2010 – 2013, Öl/Leinwand, 210.0 x 155.5 x 2.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020; Foto: Roland Krauss.



Abb. 20: Christoph Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2008, Screenshot (Detail) aus der Ausstrahlung „Kirche der Auferstehung. Keine Angst mehr vor dem Fremden in mir“ des ZDF vom 02.05.2009; Foto: Ella Platschka.



Abb. 21: Christoph Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2008, Screenshot (Detail) aus der Ausstrahlung „Kirche der Auferstehung. Keine Angst mehr vor dem Fremden in mir“ des ZDF vom 02.05.2009; Foto: Ella Platschka.



Abb. 22: Hannah Wilke, *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter*, 1978-1981, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020; Quelle: <http://www.hannahwilke.com/id5.html> [letzter Zugriff: 03.08.2020].

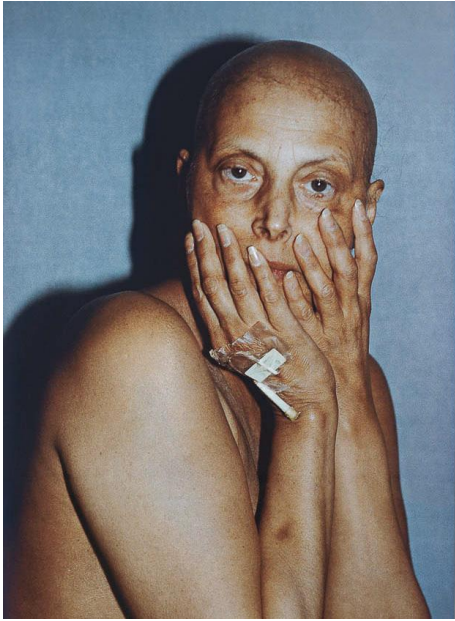


Abb. 23: Hannah Wilke, *Intra-Venus Series #4*, July 26 and February 19, 1992, 1992/1993, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020; Quelle: <https://feldmangallery.com/exhibition/164-intra-venus-wilke-1-8-2-19-1994> [letzter Zugriff: 03.08.2020].



Abb. 24: Christoph Schlingensiefel, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2008, Screenshot (Detail) aus der Ausstrahlung „Kirche der Auferstehung. Keine Angst mehr vor dem Fremden in mir“ des ZDF vom 02.05.2009; Foto: Ella Platschka.



Abb. 25: Natalie Kriwy, 14/09. Tagebuch einer Genesung, 2016, Künstler_innenbuch; Scan aus: Kriwy 2016, S. 76, Ella Platschka.

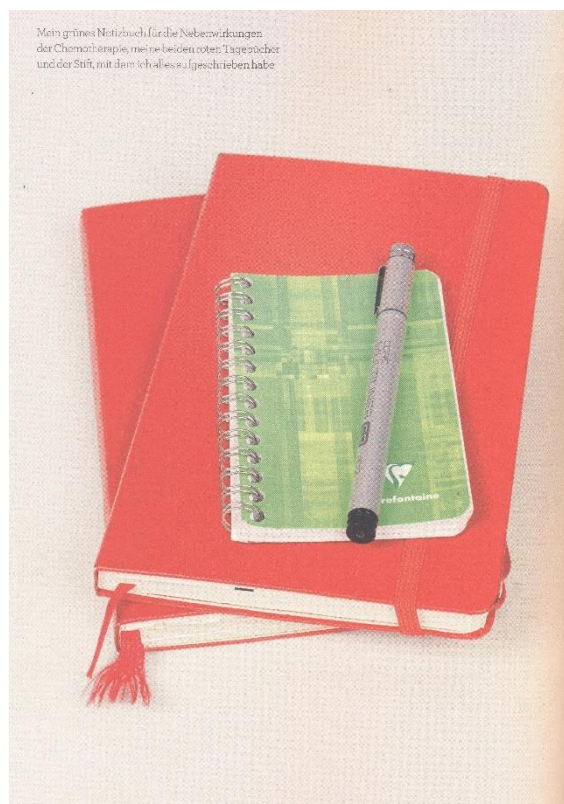


Abb. 26: Natalie Kriwy, 14/09. Tagebuch einer Genesung, 2016, Künstler_innenbuch; Scan aus: Kriwy 2016, S. 156, Ella Platschka.



Abb. 27: Noam Brusilovsky, *Orchiektomie rechts*, 2017, Theaterinszenierung; Foto: Philipp Weinrich.



Abb. 28: Noam Brusilovsky, *Orchiektomie rechts*, 2017, Theaterinszenierung; Foto: Philipp Weinrich.



Abb. 29: Anahita Razmi, Roof Piece Tehran, 2011, Videoinstallation, 12 Loopvideos zu je 18:11 min, Videostill.



Abb. 30: Pietro Masturzo, 24 June, 2009, 2009, Fotografie.

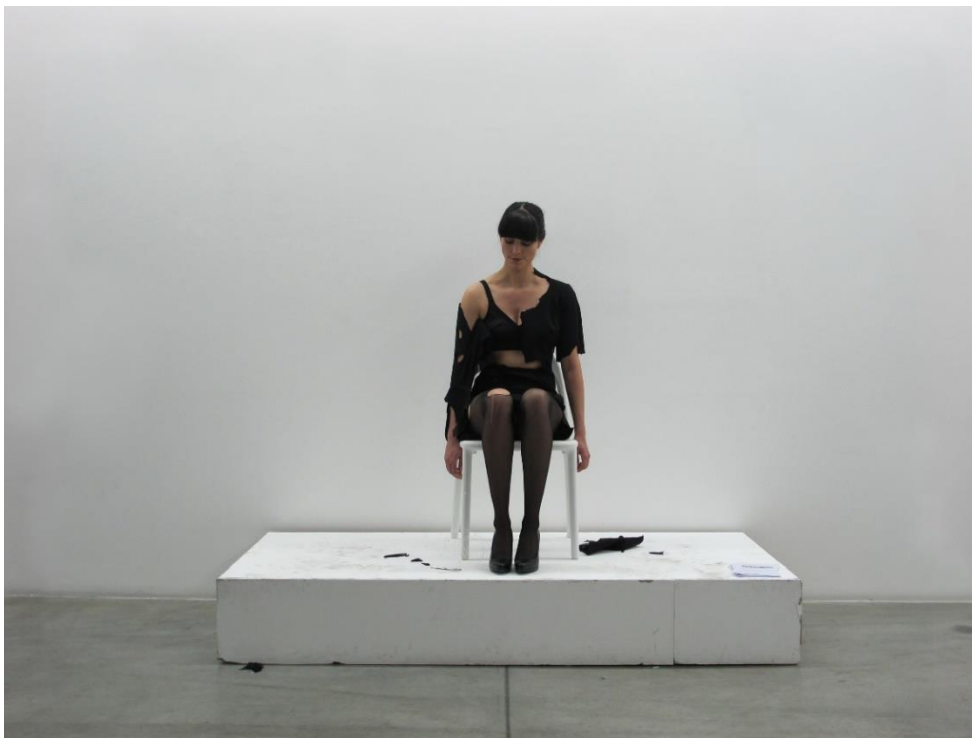


Abb. 31: Anahita Razmi, *Re/Cut Piece*, 2013, Performance, Dokumentationsfotografie.



Abb. 32: Anahita Razmi, *This is not Iranian*, 2015, Druck auf photo rag, 50.0 x 70.0 cm.



Abb. 33: Anahita Razmi, *An Artist Who Cannot Speak Farsi Is no Artist*, 2017, Digitalprint auf chinesischem Seidenstoff, 140.0 x 250.0 cm.

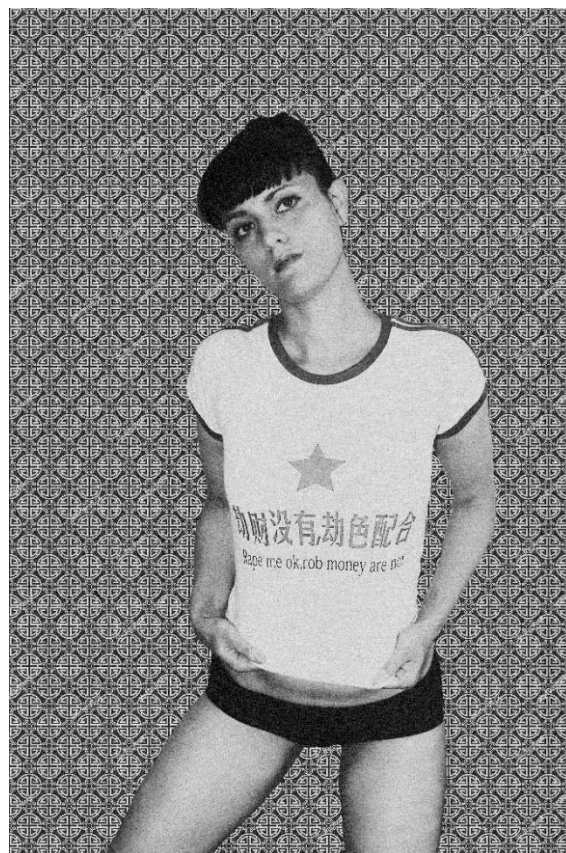


Abb. 34: Anahita Razmi, *New Silk Road Patterns #02*, 2016, fünf Fotodrucke auf Reispapier, je 150.0 x 100.0 cm.

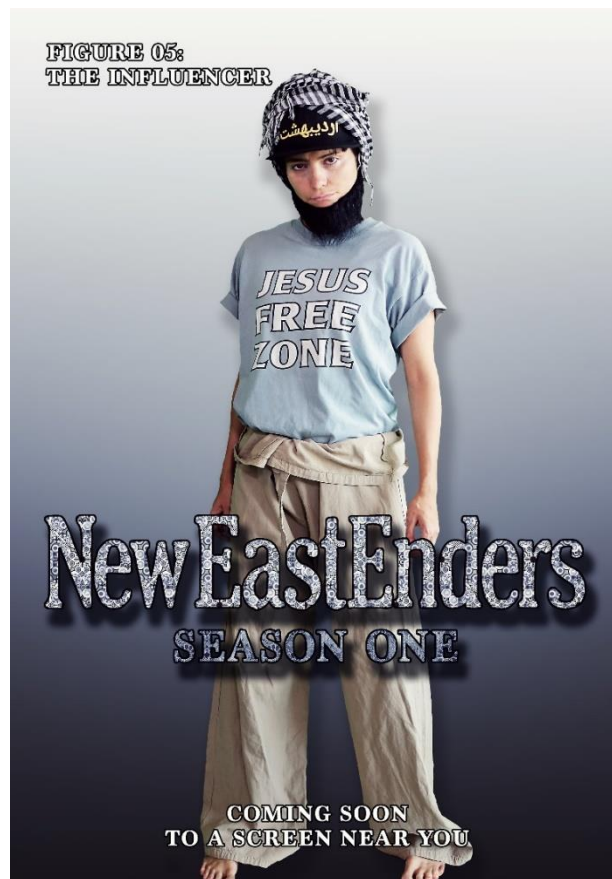


Abb. 35: Anahita Razmi, *New EastEnders – THE CAST*, 2018, sechs gerahmte C-Prints, je 70.0 x 100.0 cm.



Abb. 36: Anahita Razmi, *REIGN COATS*, 2018, zwei Jinbaoris geschneidert aus einem persischen Seidenteppich, 148.0 cm x 164.0 cm sowie 149.0 cm x 134.0 cm.



Abb. 37: Hasan und Husain Essop, *Suguud, Closest to God*, 2007, Lightjet C print auf Fuji Crystal Archive Paper, 60.0 x 84.0 cm.



Abb. 38: Hasan und Husain Essop, *Thornton Road*, 2008, Lightjet C print auf Fuji Crystal Archive Paper, 70.0 x 123.0 cm.

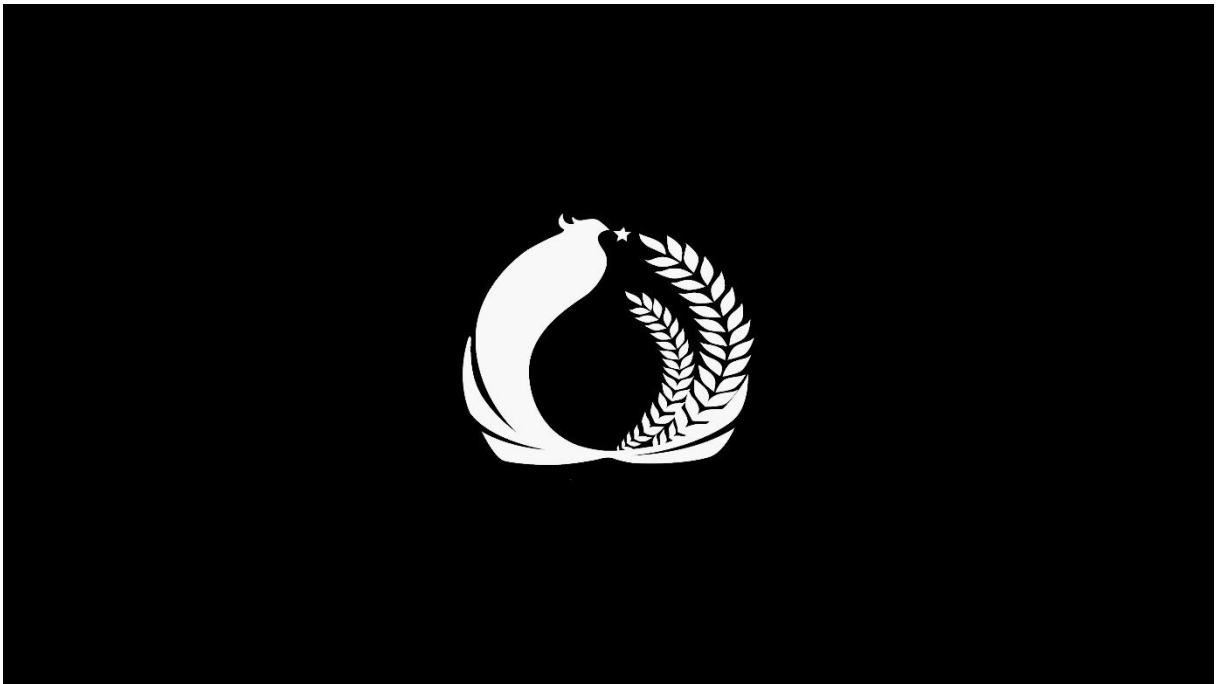


Abb. 39: Anahita Razmi, PARTIES, 2018, HD Loopvideo, 02:50 min, Videostill.

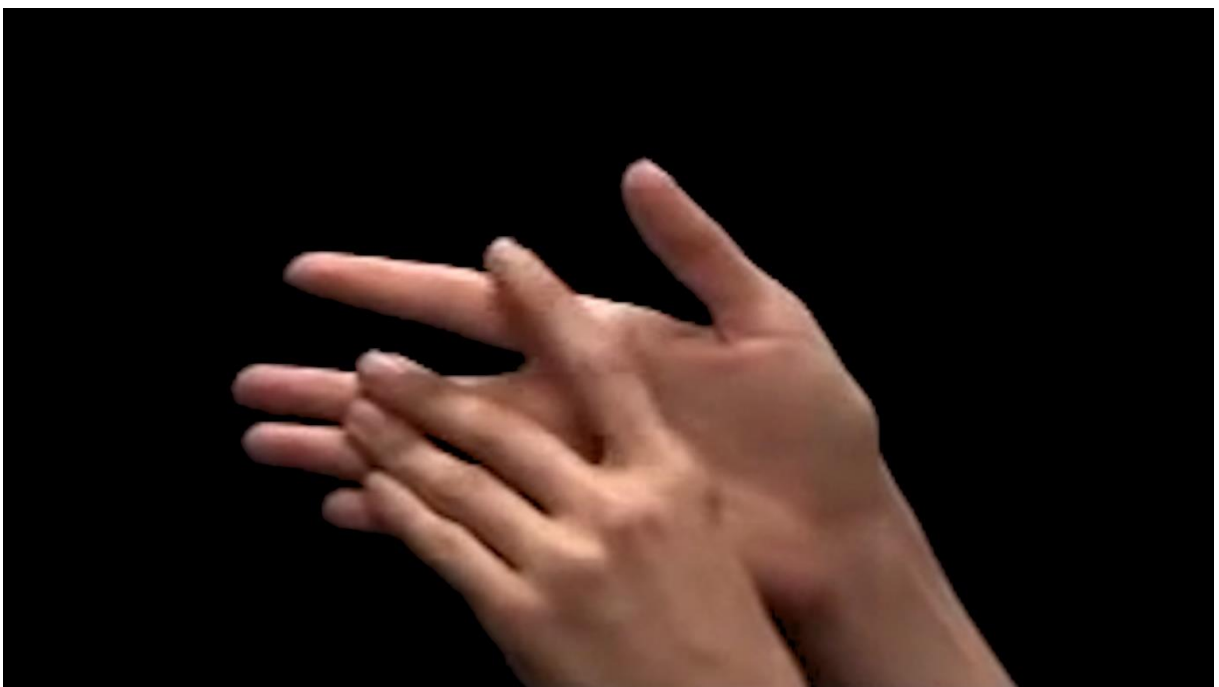


Abb. 40: Anahita Razmi, PARTIES, 2018, HD Loopvideo, 02:50 min, Videostill.



Abb. 41: Anahita Razmi, *How your Veil can help you in the Case of an Earthquake (Lesson 1-8)*, 2004, Video, 04:55 min, Videostill.



Abb. 42: Anahita Razmi, *Frequently Asked Questions*, 2011, Serie von 22 Posterprints, je 90.0 x 60.0 cm.



Abb. 43: Shadi Ghadirian, *Nil, Nil #10*, 2008, Serie von 18 C-Prints, 76.0 x 76.0 cm/76.0 x 114.0 cm.



Abb. 44: Shadi Ghadirian, *White Squar #10*, 2009, Serie von 10 C-Prints, 76.0 x 76.0 cm.



Abb. 45: Maria Lassnig, 55 Millionen Tote, 2000, Öl/
Leinwand, 200.0 x 150.0 x 0.0 cm, © Maria Lassnig
Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 46: Maria Lassnig, Raketenbasis: Missiles I und II, 1989, Öl, Klebeband/Leinwand, Diptychon, je 200.0 x
145.0 cm, © Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



Abb. 47: Miriam Cahn, *schnell nach rechts!* 2005 + 23.9.2017, Öl/Leinwand, 205.0 x 185.0 cm; Scan aus: Kat. Ausst. Bern 2019, S. 13, Ella Platschka.



Abb. 48: Christoph Schlingensiefel, *Sterben lernen! Herr Andersen stirbt in 60 Minuten*, 2009; Foto: Theater Neumarkt/Georg Lendorff.



Abb. 49: Zentrum für Politische Schönheit, Die Toten kommen, Bautafel vor dem Bundeskanzleramt, 2015; Foto: Nick Jaussi.



Abb. 50: Zentrum für Politische Schönheit, Die Toten kommen, Der Marsch der Entschlossenen, 2015; Foto: Nick Jaussi.



Abb. 51: Zentrum für Politische Schönheit, *Die Toten kommen*, Beerdigung einer syrischen Mutter in Berlin-Gatow, 2015; Foto: Nick Jaussi.

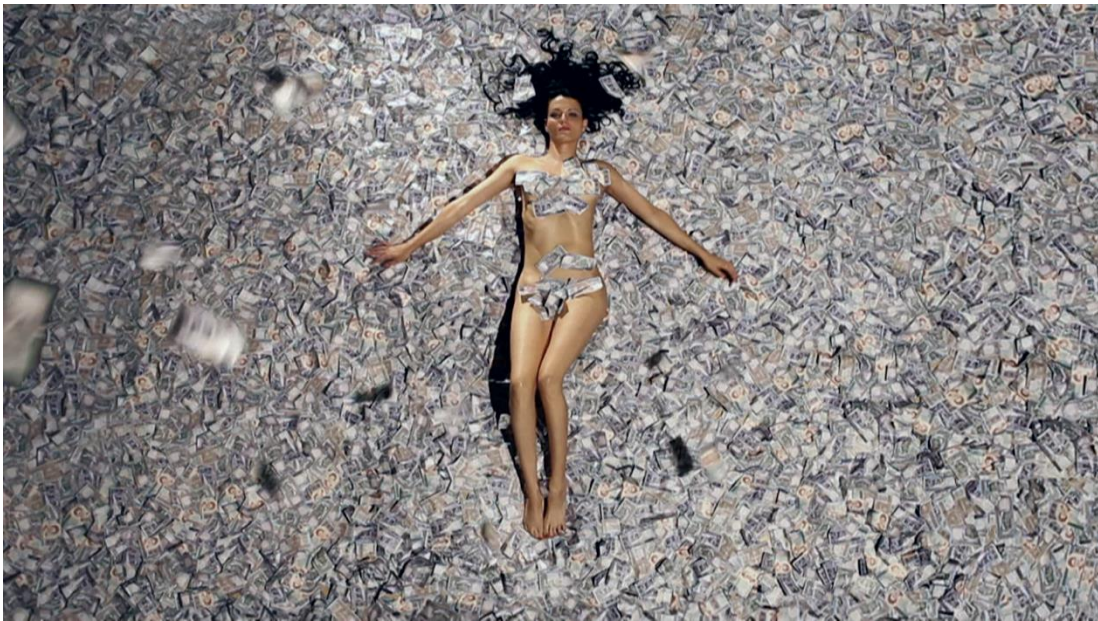


Abb. 52: Anahita Razmi, *Iranian Beauty*, 2013, Loopvideo/gerahmter DIN-A4 Ausdruck.



Abb. 53: Laurence Rasti, Untitled, There Are No Homosexuals in Iran, 2014-2016, Fotografie.



Abb. 54: Laurence Rasti, Untitled, There Are No Homosexuals in Iran, 2014-2016, Fotografie.



Abb. 55: Clara Wildberger, Selamse, 2014-2016, Fotografie.



Abb. 56: Newsha Tavakolian, blank pages of an iranian photo album, 2013-2015, Fotobuch.

Copyright

© 2020, für abgebildeten Werke: bei den Künstler_innen sowie für Maria Lassnig bei der Maria Lassnig Stiftung Fondation/VG Bild-Kunst, Bonn und für Hannah Wilke bei der VG Bild-Kunst, Bonn.

VII. Danksagung

Mein Dank gebührt an allererster Stelle meiner Betreuerin Frau PD Dr. Sabine Fastert für ihre fundierten Anmerkungen und weitblickenden Ratschläge. Insbesondere die Ermutigung, neue Wege zu beschreiten sowie die fruchtbaren Diskussionen zeichnen ihre vierjährige Begleitung aus. Ferner danke ich Frau Prof. Dr. Kerstin Pinther für ihre innovative fachliche Unterstützung und ihr Engagement als Zweitbetreuerin. Herrn Prof. Dr. Christopher Balme bin ich für seine bereitwillige Zusage, als Drittgutachter zu amten, ebenfalls zu herzlichem Dank verpflichtet. Eine wichtige Unterstützung erfuhr ich durch das dreijährige Promotionsstipendium des Cusanuswerks e.V. Darüber hinaus danke ich den Künstler_innen Anahita Razmi, Adalbert Hoesle und Noam Brusilovsky für ihre Bereitschaft zu mehrmaligen Künstlergesprächen sowie insbesondere Johanna Ortner und Hans Werner Poschauko für die wiederholten Fachgespräche und die hervorragende Zusammenarbeit mit der Maria Lassnig Stiftung insgesamt. Zudem sei sämtlichen Bildgeber_innen wie den Kunstschaaffenden selbst, der Maria Lassnig Stiftung sowie der Goodman Gallery gedankt. Abschließend sei der emotionale Rückhalt durch meine Familie und meinen Freundeskreis hervorgehoben.